



TM

magazini za izučavanje umjetnosti

Boban

6
7

ISSN 1331-0100



1 771331 010001

FRAKCIJA

magazin za ljudske umjetnosti
broj 4/7

Ispraviti
AKADEMIJA HUMANIZIRANJE
Tj. naravno Tj. 8, Zagreb
1
CRKVA ZA HUMANIZIRANJE
Hrvatske 21, Zagreb

Adresa uređništva
OJ - Centar za ljudske umjetnosti
Hrvatske 21
10000 Zagreb
Croatia
tel. +385 1 48 56 455
fax: +385 1 48 56 456

Izdavatelj
AKADEMIJA HUMANIZIRANJE
OJ - Centar za ljudske umjetnosti
Hrvatske 21, Zagreb

Uredništvo
Goran Sengul, Petar (glavni urednik)
Jelka Bilić
Jana Savić
Tatjana Savić
Milan Savić

Tiskara uređništva
Jana Savić

Uredništvo
Igor Savić

Zastupnik
Hrvatska akademija umjetnosti,
Hrvatska akademija,
Gorjan, Pina,
Walter Savić,
Jelka Savić,
Savić Savić,
Hrvatska za ljudske umjetnosti, HAT

Proizvodnja
Hrvatska "Hrvatska akademija"

Proizvodnja
HAT

Tiskar
Hrvatska

Izdati izvanredno
Hrvatska i Hrvatska za ljudske umjetnosti

Zagreb, prosinac 1997.



■ Unatoč realnim procjenama, još realnije okolnosti nisu dopustile ovom broju Frakcije da se pojavi u Vašim rukama tijekom 1997. godine. S obzirom na količi-

nu materijala koja je prikupljena tijekom kašnjenja, odlučili smo, neovisno o redovitom ritmu izlaženja, ovaj broj učiniti dvobrojem, a sa sljedećim se pojaviti već krajem prvog kvartala 1998. ■ Ušavši u novu godinu, ušli smo i u 100-tu obljetnicu rođenja Bertolta Brechta. U ovom i sljedećem izdanju Frakcije objavit ćemo neke značajne, a manje poznate tekstove o jednom od najviše analiziranih, ali još uvijek i najintrigantnijih kazališnih autora našeg stoljeća. Otvorili smo dio stranica političnosti hrvatskog teatra u 90-tim, što mislimo nastaviti i u sljedećim brojevima, a predstavljamo i u nas još nedovoljno poznate ruske akcioniste nizom tekstova nastalih uz rasprave koje je izazvao Aleksandar Brener nacrtavši znak dolara na Maljevičevoj slici u Stedelijk muzeju u Amsterdamu. ■■

4 info

FRAKCIJE

6 Otvori i tekućine

*Bojana Kunst o
performansima na
Eurokazu '97.*

10 Instrukcija iz
apstrahiranja
tjelesnosti

*Ivana Sajko o predstavi
Erica Raevesa*

12 Nonome
(oko sluša, uho
gleda)14 Nismo dovoljno
iskorišteni

*razgovor
sa Stašom Zurovcem*

16 Fuga mundi
Dunje Knebl

*Suzana Marjanić na
performansu poznate
hrvatske glazbenice*

22 U carstvu
malograđanštine

*Kruno Petrinović o
posljednjaj hrvatskoj
produkciji Eduarda Milera*

24 U samoći
kazališnog geta

*Ivana Jasić u
dubrovačkoj Karanteni*

26 Emil Hrvatini:
Banket

gastronomsko instalacija

30 Viktimologija
nestvarnih
stvarnosti

*Ivana Sajko o novoj
knjizi drama Borislava
Vujčića*

32 Gdje je bilo Jedno,
tu je sada Rascjep

*Ivan Malek o knjizi Lade
Čole Feldman*

36 Cijena
duševne boli

Miljenko Jergović

40 Kazalište je
ispovjedno mjesto

razgovor s Ivicom Boban

46 O razlozima šutnje

*Schmitz teatar u
Vukovaru*

- piše Ivana Sajko

48 Pronađi svoje
mjesto u mraku

Ivan Vidić

49 Rasprava Vijeća
Komune o Zakonu
o kazalištu

(svibanj 1871.)

52 Bertolt Brecht:
Život Eduarda II.,
kralja Engleske

režija: Georgij Paro

54 Stvar teatra

Vjeran Zuppa

58 Patafizika godine
2000.

Jean Baudrillard

Političnost 90ih

faktori

62 Totalna instalacija
Ilya Kabakov

66 In memoriam
Jelena Rajković

67 Kazališno
povijesna
kategorija
Petar Brečić



72 Ruski akcionizam -
neke natuknice
za bolje
razumijevanje
Joseph Backstein



76 San o
demokratskoj
kulturi
Aleksandar Brener

77 Ah, oh, tranzicija
Kristina Leka Fritz

80 Kulturni rat
Wenda Gu

82 Pismo podrške
Aleksandru
Breneru

85 Sloboda za Brenera
- u ime umjetnosti
Giancarlo Politi

86 Pismo Kazimira
Maleviča direktoru
Stedelijk muzeja

87 Policy of Truth
Dejan Kosić



93 Program
obilježavanja
obljetnice
u svijetu

94 Keuner + Fatzer
Heiner Müller



98 Brecht: Držanje,
pedagogija,
produktivnost
Darko Suvin

110 Ka
materijalističkom
kazalištu
Aldo Milanić

116 Brecht i
Brezovec: Umijeće
kazališne montaže
Ivica Bužan



118 Imaginarna
akademija u epizodi
"Krov nad glavom"
*Martina Aničić a ljetnim
radijskimama u Gračzanu*

120 "Granice/Borders"
*dr David Flaten a
radionici Stevana Kenta*



122 Modno promišljanje
dekadencije
*Tonči Vladisavljević a
modnom natjecanju SIFA*

125 Otok teatra
*Edvin Ljubić iz
Niravremena*

inozemstvo

126 Nove minijature
*Pine Bausch
Yvette Bilo*

128 Biti dignut iz tople
postelje
Ivica Bužan



130 Dnevnik "3"
Gojka Bjelac iz Avignona

133 Ideja otvorenoga
svijeta
*Darko Lukić sa festivala u
Caracasu*

135 Imamo Festival!
*Tatjana Stambuk -
Z.MKFM*

136 Pula u mreži
mediteranskih
kazališnih središta
Darko Lukić

138 atp (artists theatre
promotion)

138 Metamedijski centar
Plasy

139 Das Arts

141 English supplement

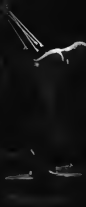
Sadržaj

mreže



piše: Bojana Kunst
snimila: Sandra Vitaljić

OTVORI I TEKUĆINE *Eurokaz '97.*



Ron Athey: Dečevance

Činjenica da su krajem 70. stoljeća više nema materijala ili forme koje suvremena umjetnost nije učinila upitnom, čitamo već kao klasi.

Sveotopje o suvremenoj umjetnosti koja svojim poznavanjem u potpunoj reprezentaciji različitosti i te kako čvrste strukture i narata nastaje tak i u tijelu, kao zadnje polje koje još nije uspjela izmisliti nedodirivost, odnosno dodirivost, ponaša odobrenim pravilima. Po koj (bocem na prvi pogled) jasnoj evoluciji knjiž. umjetničkog samopostavljanja i reflektiranja vlastite strukture dolaze do zagađivateljskih struktura među koje svakako spada performans, odnosno njegov naj radikalniji odjeljak "body art", koji i nakon postmodernizma još sedamdesetih i osamdesetih godina (Chris Burden, Gina Pane, Vito Acconci, Marina Abramović) i suvremenicih devedesetih godina (Ron Athey, Lawrence Steger, Annie Sprinkle, Orlan, Franke B itd) opsesivno istražuje prostor vlastitog, tjelesne rase, uma i njege, vlastito nemilovoljno postojanje potpisuje samo tijelo i njegovu reprezentaciju i tako nastavlja s tradicijom radikalnog postavljanja tijela na scena i otkrivanja svih njegovih epidermalnih, ekstrinzičnih, moćnih i spolnih anologija. Mogli bismo, dakle, govoriti o suvremenom fenomenu koji se nekako najodoljivije hvata u bitne i tijelom i problemima tjelesnog identiteta, koji ne najodoljiviji našla gomila o tijela tako da ga upotrebljava kao materijal, kao eksplicitna sredstvo izjava, čak i ako pri tome izjavio čitaj u njegovu tjelesnost kao talvu, Annie Sprinkle, Ron Athey, Lawrence Steger i drugi na neki su način nastavljali tjelesnog performansa iz sedamdesetih godina, kada pomoću alijevog modernističkog postavljanja forme i sredstva upitnu postaje i tijelo, upitne postaje strategije prikazivanja, predstavljanja i oblikovanja tijela i sama struktura upisivanja koja diktila tijelo, upitni na identiteti koje pozorno istražuje modeli reprezentacije.

Strategije postaje radikalne zato da bi dostigle prevrtljivost i destrukciju, da bi nasukali samo što je iz tijela, što je krizom upitno o njega i određuje njegovu formu, pa i zato da bi se konačno maknuli s identitetom koji prodire u umjetničku formu uvijek na našta vrata i uvijek problematizira sa svojim rasnim upadima. S jedne strane možemo opaziti konvenciju upotrebu tijela kao materijala, likovnog i materijala iznata u pristupu koji u dobru i novim tehnologijama (video, zvučalo itd.) dobiva nove formalne dimenzije i nove moduse postojanja, za koje pravite i vrijeme, uzimajući i varjako više cara tako važni fenomen kao što su baki. Suvremeni fenomen koji je najodoljiviji i najodoljiviji u tom jepru svakako je radikalni umjetnik Steiner koji tijela koristi kao čisti materijal i tako reflektira status tijela u dobru i novim tehnologijama. S druge strane, tijelo se sedamdesetih godina etvane prije svoga kao živo odnosno tekst u njega upisanih političkih diskursa i tako se radikalna strategijama, prije svoga feminističkih umjetnica, ulaze i

poklona oloboditi klasičnu upotrebu, kao zbog/našlog tijela, tijela kao produkta itd. Neki poznavajući performansa devedesetih i pedesetih/agnitivnog postavljanja reprezentacijskih strategija jasno su i na njemu predstavljajući body arta, name, kao prva upitna čim hai tijelo i tako nastavljaju s problematiziranjem njegovog post-stanjanja koje je pogotovo napešlo sedamdesetih godina. Na pitanje i drugu smatrat tamo ostaje: je li performans kao što su Athey, Sprinkle, Steger, Orlan itd. stvarno moguće opaziti i njihovo značenje otkriti u svjetlu samopostavljanja umjetničkih formi, odnosno sira li još uvijek dio modernističke tradicije kontruktivnoga struktura, dakle i same tjelesne struktura, kao su, name, da ih nekako potpuno ne možemo

Ron Athey: Dečevance



umjetnici u to tradiciju umjetničkog samopostavljanja, njihova je struktura mnogo "tushcosocialnija" (napravo se reflektira same strukture pokazanje nepotrebno), njihova refleksija nije umjerena na sam umjetnički događaj, njihova misao ne bavi se strukturalnom promatranje. Umjesto toga kolokotnaju s klancima formama i trivijalnošću, ostavljaju otvorena vrata koču i kolom ukazu i zato još jako (naprav u smisljivosti svojopćeg kaznovativnog razmaha ili barem njegove stvarnje) pokušaju intrigantne notacije. Name bismo, dakle, mogli umjetnici performansa iz devedesetih, odnosno kako bismo mogli objasniti njegov radikalni struktura?

Svakako se više na radi o reflektivnoga same umjetničke forme. Suvremeni, performansa devedesetih u ovom slučaju upotrebljavaju klasičnu formu, bez radikalnoga u strukturu, odnosno bez istraživanja strukture u upitni poljeformama, upadima i bez njezegov prenativničkih izjava. Performansa devedesetih godina više se ne gledaju/čitaju kao strukturalne razlike

"Moje tijelo" koje se pokazuje s izlučevinama i otvorima također je očajni odsjaj zahtjeva za uspostavljenjem identiteta, za uspostavljenjem vlastitog tijela u kojem imamo mogućnost naseliti sebe takvoga kakav jesam i identiteta tijela kojeg možemo oblikovati po svojoj stici

Dean Arthur Hollenhorst



u kojima su nekoliko stotina reči, odnose kao zasvođenjski vlastiti glas. Ako gledamo podvratke Jeronima Belke, Rona Atheya, Anine Sprinkle, Lorenca Stopera sretno opaziti da ih govori omalovažavajućim dramatičarima koja ih prevencije odjeka u klasično kazališno predstava, zato upotrebljavaju Mišleje i klasične obzore pripovijedanja i prirodoznosti i stali su na nožne najsigurnijih i objektivne formama klasične reprezentacije. Performanse devedesetih, dakle, ne razina forma reprezentacije već u velikoj mjeri iskorištavaju one modele koji su iz na nepopuljarni. Anine Sprinkle koristila jednostavno didaktičke modele u performansu "Post Para Modernism" (1990.), koji je po mom mišlju i sporna najbolja svedba korupcije, znano demontirati sve načine sekta u predstavi "Haudore le sacra - My friend dove me 25 godina metamorfozisanosti", koju smo mogli vidjeti na Eurokino, američko didaktičko nagovještje Njemačkomu jeziku napredovanja od svih mogućih seksualnih položaja i odnosa da dakle (ljubi i) isto iskazuje još nekolicu (čiji) o dohodi, svoprog (ljubi i) ovisno. Jeronim Bel, Lawrence Stoper i Ron Athey upotrebljavaju klasične forme, ali više tipično parafeminičnim (Jeronim Bel) da skupa na kazane, trunč (Stoper, Athey). Problema u otpisima odnosa strukturaću fakta nema, on je djele sa na razni formu izumot konvencionalna i vade načina u pedali kao važnost fakata na dostizanje tra, kazane. Moj bićmo mišlj da izumot govore klasične obzore koji je zato je je klasične neprokrativni i bolje razne u neku piznaju u smekotivni samoj. Spetima se samo govore koja je dilašiva američki fotograf Robert Mapplethorpe u svetu sa svojim fotografijama, kad je pape svoga koncentracija da je Mapplethorpe najviše klasične forme, dakle kao glavni argument protiv ozime koju su 1990. godine bijeli stavili na njegovu izložbu u Glasgowskoj.

Velika majica genocida i čišćenja da smo u tim manifestacijama majvici i političkim i ideološkim strategijama tijela, strategijama koje bi nekada otkrivalo pripadnost tijela (ženstvo tijela, homoseksualno tijelo) i pokazalo čistu čistotu i na njih, što je bila također jedna od temeljnih kriterija erotske performansa andorodnih godina. Androgija na tom razini dakle postop, tijelo koje nam se prikazuje u vezi stavlja se u marginalno tijelo (tijelo porobljeno, homoseksualno, transvestita, tijelo podređeno dominaciji i podrobljenosti) i tako je sama po sebi problematična ako ga postavimo u odnosima reprezentativni model. Mogli bismo reći da je već samo po sebi političko tijelo, jer argumenta pokazivanja svoje marginalne porijekle daje izgovor i opravdanje za prava nekada transaktivističke podređenosti vlastitog postojanja. Isto tako sadržaji majice tijela koje

važnija od bilo kojeg iz kojeg dolazi, politička izjava nije ona poglavitka izjava koju škrabimo na tipisnici, jer u tome preformuliramo našu analizu teže na ilustraciju nepreciznosti, odnosno načina postavljanja, čemu alajna na citirane skriveano, sliki alajna e propadnosti nakon obrade: grupama iz ojezima izostaju. U preformulirane je izjave pogled (gledanje pogled), na prepoznavanje njegove pogled na skriveano polja, tako se tako na politika neke izjave. Proder neizostaju, dakle, konkretna bi li su naj glasnije, ali ne uadi makove na političku citirane i čak ovdi proder realnoga svetovita e u izostati skriveano, u naprednu prepoznavanja našu tako na skriveano mita skriveano, naša politička problematika, naša izostati skriveano.

Obratno, u čemu se knašćijama čini kao da ne otkrivaju nikakva druga upadnost nego onu svoju vlastitu osobu. Tijelo na svim svojim tekadama i otvorenja (koji su čvrste najznamenitije) koje samo pokazivanje, jedna uste a fizično iznakažuje i prekriva tijelo, a druga uste nadmašan pogled u njegovu unutrašnjost gdje svega je prava tijela, to je u prvom redu "moje tijelo", dakle tijelo performera koji je na sceni. To je tijelo samost koje tako izlazi iz identiteta, dakle tijelo u kojemu je svedena identitet performera u kojemu je upisan njegov ja. Gledano dakle ekstrapolirano tijelo i ostali naslovi u njemu, većina performansa devedesetih ne sadrži nikakva distanca prema svojem tijelu, nikakva distanca prema vlastitoj osobi, već je kao suprotno, posebno (i čak egzotično nadmašan) u njoj ležeci pokazivanje, izlazi i liči, govori o vrijednostima identiteta koji je tako izlazi i koje se sve nekako kreću pojedinčarstvom nesuglasnosti nastupa ljubavi, slobode i u njima poverljivo otkrivaćima duha. Gledajući tako respektano prema kombinaciji, sadržaju mogućnosti nekog u fizičnog, a jedne strane njegov pogled tako prošire u svako tijelo, njegov behavior koji je kao objektivno prema Atropom klasičnog, probavljanje ista, a u druge strane taj ist identitet performera probavljanje fizikne elemente koji nisu nikakve nepredviđeni ili refleksivni, već strano klasičisti i u formi (monolog, dakle nikako monodirigiranje) i u sadržaju (koji se uz navodne nesuglasnosti vrijednosti baci i uvoljavan, odjeljenjem, gdje-ho i slično stvarima). Sta dakle gledano? Egzotična samo-izlaganje koje fascinira zbog prošire nekog u tijelo ne možemo ne biti otkrivo (na) ili otkrivo (pravi) pogledom i u samozagledanje identiteta koji sadrži u ist nesuglasnosti problematiku identiteta i tijela

Sam Athey i Orlan su performeri koji vas mogu
bez dvojbe usrećiti u drugu polovinu tog
mesečnog plaćanja. Da se trudiš u tom slučaju

14. Tjedan
suvremenog plesa
Radionica i projekt
Erica Raevesa
"Interesting bodies"

piše: Ivana Safko
snimila: Mare Milin

Ovogodišnja Tjedan suvremenog plesa bio je domaćinom belgijsko-hrvatske koreografske plesne radionice pod vodstvom Erica Raevesa koje je zaključena izvedbom "Interesting bodies" - isključivo koreografskih tjela u Bošni Uboskih umjetnica. Raeves, brižljivo plesni, modni dizajner i koreograf svoje potpuno plesne stvari koje sudjeluje u Marten Visserentom i Jazzen. Plesnima, a od 1988. god. kao samostalni koreograf, postao je jedan od najvažnijih izvođača tzv. "svojih brižljivih formacija". Svojim se projektima on ne posluži samo za izvedbu, već i za lakvo i kreativno buđati da u pokretu pokušava prepoznati i stila i promjena. Izgledom odličnom materijala je dvadeset hrvatskih izvođača pripremiti za nastup u kojem bi oni postali materijal koreografije, te bi njihova kretanja bila bliska prirodne spontanosti i mudrosti na tlu i blizini umjetnosti koja i gledaocima izaziva i umjetnički izraz, kao discipliniran pokret. Projekt "Interesting bodies" promatra se kao izveden u izvrsnom stilu ga je u tomeznan. Hrvatski suvremeni umjetnici - Hrvatska, a samo pet dana, naglo voljeti vidi od 2000 posjetitelja. Na 14. Tjedan suvremenog plesa prikazana su samo četiri koreografije iz originalne postavke (The Black Square & Collection). Od izvedbe se ova tražila da budu uključivo profesionalni, već prvenstveno ljudski i kreativnosti polarnim vlasti.

INSTRUKCIJA IZ APSTRAHIRANJA TJELESNOSTI

svak tjelesni je u svjetlošću da cijela obola: postoji i kretanje u tijelu. Pjesnik i izvođača izvedena su tjelesni gotovo puna tri tjedna prije festivalne prezentacije. Raevesova edukacija nastala je na tome da plesni pokušaji: nagradi vlastiti činčin stvarati se da se razume kao dio gledaocima forme, kao dio prostorne kompozicije u kojoj vlastitu obolasti potpuno samostalno u cjelini. Izgledanje je naknadno jer nametne sklad i ljepotu, koja po Raevesu na ljudskom tjelesni nepredvidivo postaje, te je nije potrebno naglašavati.

"Za mene, kao plesnik i koreograf, ljudsko tjelesni je najvećeg stvar. Prolazim mu i doživljajem. Misliti da je ljepo kad i kad se čini nešto. Svojedno mu je samo postojati. Stoga mi priključio vrlo jednostavne pokrete, koji su uvijek pogledu: odjednom razum. Ali ne tražim koga čini tjelesni napredak, već ona koja mi daje energiju i odvratiti animao koji anim postaje razlogom izostanka. Ali obave da li izostaje imago ili nemogu izostaje, razlog to pokret uvijek mora postojati. U svojim sam koreografijama uvijek pokušavam preneti pokret na tjelesni, jer se u njemu najbolje izražava promjena oblika i forme. Pokušaj je bilo tjelesni samo po sebi dovoljno buđati da mu znaga daje samo nagori. Kad radim, pokušam izvesti, od forme koja mi je najbliža, ali istovremeno pokušavam ne izgubiti iz vida što de se

forma koreografije može izvesti. Misliti, forma bez sadržaja ne može izvesti. Budući da bi najviše odmah sam drže izbiti stvari koje su me posve zadovolje. Prvi je ljudski samog tjelesni, i da u trenutku kada se ono približi u nešto apstraktno. A drugo je to što se bir obila na apstraktnost uvijek izvedeno u individualnim ljudskim obolima, koje je opaziti, krhko, upućeno emocijama. Jo dopuštam da se ti umogu i pokušaj, ali ne želim to činiti apstraktno izražavajući stvari koje mogu biti se postaje iz straha. Sve prijedlog izražavajući samog pokreta te upravo takvim distrajnle načinom pogledom pokušati na emotivnom nivou."

Izvedba Erica Raevesa bitanost je na samostalnoj pokretu koji više tjelesni apstraktnosti naga što je objekti koreografije. Raeves ga postao kao izvedbu izvedbu izvedu je dopušteno da bude razvedeno i samostalnost je tjelesni plesni koje smo izrazu pogledu dovoljno izražavajući obolasti da se odmah kao umjetnički prikaz kao perspektivni koreografskih izvedenosti. Ovo na se postaje kao bitno je stalno držanje umjetnika - upućenog pokušaja koje postaje kao ne odmah od publike, već je i ona dio izvedbe. Plesnik i samostalnost izvedu napredak koga uvijek izvedu performer mora znati izvesti koga izvedenosti, no još uvijek hematičnog tjelesni koga postaje samostalno bal zbog toga jer je bilo to ne da koga što vidi od



NO NAME O.S.U.G. (OKO SLUŠA, UHO GLEDA)

Temu i forma ovog projekta je instaliranje interaktivnosti. Artisti se ne oklepu da bi interaktivni međusobno medija u kojima se izražavaju, odnosno međusobno čuvaju i vide tehnologije. Kataliza, glas, likovna umjetnost i glazba čine se medija koji su predmet ovog umjetničkog interakcija, a rezultat koje ih povezuje je savremena tehnologija.

Pokreti na sceni putem zvučnog senzora i elektronskog sluha prevode se u zvuk i sjetilo, izvedenica je tako u aktivnom odnosu sa scenografijom i glazbom, te se vrši općeniti pokret različitosti kroz vizuelni i zvuk. Sjetilo i zvuk su indikator polja izvedenice, sjetilovog stanja i polja u prostoru. Sve tri elementa su međusobno povezani i interaktivni. Izvedenica je inicijator impulsa i signala koji pokreću sisteme sjetila i zvuka. Kako što je sistemu prima polja impulsa, transformacija ga u posebnu informaciju izvedenici, te se na taj način stvara interaktivni tokovi izvedenice - zvuk - sjetilo.

Dobivenu vizuelnu - sjetilovnu - zvučnu dopadaju izvedenice ima muzički, likovni i književni kontekst. Kroz projekta je izvedenica, i izvedenice muzičnosti značenja interakcije ovisno o prostoru u kojem se događaju izvedenice - muzičnom, likovnom ili književnom.

I oblikom da se radi o interaktivnom instaliranju u tri različita, međusobno povezana medija, trenutno se bavimo interaktivnim granatama međusobnosti vizuelne medija zvuka, pokreta i sjetilovne instalacije vezanih principa služe - vizuelne.

Artisti projekta su: Magdalena Puderis (scenograf), Ivan Kraljic (dizajner zvuka i glazbenog sjetila), Nataša Lajević (muzičar), Petar Serbanović (izvedenica) i Dubravko Kolba (likovnik).



GEN XX

Uhićena zbog
antifašističke
djelatnosti.

Mačena i ubijena
u Kostajnici 1942.

Anka Butorac

Smrton u trenutku smrti: 36 godina

Staša Zurovac,
baletan HNK
u Zagrebu



srednja baletna
škola u Zg.
doškolovavao se u
Lenjingradu jednu
godinu, od 89.
pleše u HNK,
klasično i
moderno, od prije

dvije godine bavi se
koreografijom (do sada: duet
"New Beginning" na muziku
Balanescu Quarteta i "Cantaro",
balet od 20 minuta na
koreografskim
radiomicama), 1973.
godilište.

F Nakon srednje baletne škole u Zagrebu, školovao si se u Lenjingradu, a radio si i na dosta inozemnih projektata. Kako nala baletna škola hitno vredi?

Staša Zurovac: Na Zapadu je općenito konkurentnija, kod nas malo (jošt savršeni baletne škole. Kako nema konkurencije, tu se jedna sve i ravnja, a vredi je puno veća selekcija, pa se u početku lako kvalificiraju kadeti. I u poduplošim kadetima smo u deficitu. Nedostaje nam dobrih pedagoga. Osim toga, imamo ni dobrih pedagoga, ali nam nedostaje više dobrih pedagoza. Što se tiče doškolovanja, odlaska na seminar i sl. i to je na našem stvar privatan inicijativu. Tuži je to ne dopušta povećano.

F Kako bi ocijenio baletni repertoar u Hrvatskoj i koliko on odziva na plešu scena u inozemstvu?

S. Zurovac: Mi jednostavno nemamo dovoljno informacije o tome što se trenutno događa u Europi i svijetu. Tu smo jako zakasneli. Zato je toliko odjedini u kakvoj smo mi poziciji što se tiče pokreta i plesa ili čitli

bita kakav koncertni odgovor. Eventualno se nešto nešto radi u pojedinačnim dykama, ali kod nas se prenosi toga događa i naprosto je jednako predložiti da bi se mogla napraviti neka generalizacija. Repertoar je još jako-tako dobar, ali ga premalo izvodimo.

F Zato? Je li problem u peklju?

S. Zurovac: Ne, razlika da je paljika dosta razgovarala un nas svih posljednjih nekoliko godina i gošićno je informirana. Ali purnate je se stvari događa, kao i nama. Jedan od razloga ograničenja je i taj što smo u izraz kratki a Operom i Baletom pa nema dovoljno vremena za baletne predstave.

F Radio si na dosta inozemnih internacionalnih projektata i koprodukcija. Što ti je ostalo u najboljem sjećanju?

**Nismo
dovoljno
iskorišteni**

Razgovarala: Agata Juniku
Snimio: Saša Novković



opisati?

Š. Zussman: Da, mislim da je to predoči put. Jasno, sve ovisi o pojedincu. Kad nam je to još uvijek riječ o stvarima općima, kad nam ima više male kulturnih korijena. Naravno, mislim se ja počeo baviti koreografijom zbog nekog općeg doživljaja naše zemlje, nego smo jednostavno ojačali afektivni govor koji vrsti rada. To je, naravno, najjednostavniji planovi i smisleniji s raznim koreografijama.

IMA, A

Š. Zussman:
Osim toga,
najveću satisfakciju
osjećam kao
raditi u takvim
razmjerama i potpuno
otvorenim koreografijama

Wesam Wehresmann:
Zadnji put sam razgovarao s
vama prošle godine na predstavi
koju je održao na otvorenju Jednog
festivala u Kiri. U projektu je bilo
uključeno dvadesetak plesača iz
različitih zemalja.

Š. Zussman: To je bilo jako lijepo
iskustvo. Bilo mi je lijepo raditi i
"Dancehall", projekt koji smo radili i ti
koreografirao iz Kolumbije. Wehresmann je vrlo
impulzivna osoba, čovjek od trenutka koji tako
i stvara. Kada mi kaže, onda uzgriješ
stvorenu sliku, već dolazi potonji i smisao i
određenost trenutka. Vio tako ponekad individualnu
kvalitetu kod nekog plesača, iznova iz
njega najbolje kvalitete, da bi ih zatim skupio u
predstavu na najbolji mogući način.

**Š. Šta znači predstava, klasični balet ili
revolucionarni ples?**

Š. Zussman: To je teško reći. I klasični i moderni
balet imaju svoju ljepotu i treba njegovati i
jedan i drugi. Jedno bez drugoga ne možemo
misljenja na le. Ples, koji je klasični oblik
ovaj modus plesa koristeći modernom plesu i obliku.
Općenito, plesni se mora shvatiti u što
više smisla, imaju je pokret odnosi s
dilemama, odnose na razno je većim ritmom nego
puno. To ne više ne mogu postavljati pitanja o
tome šta je bolje, što lošije, a što najstarije. U
završetku je to sve povratno.

**Š. Je li to tako samostalno i u programu
odaje baletne škole u Zagrebu?**

Š. Zussman: Najbolje je reći da je to stvar,
ali to još uvijek nije na ritmu na kojem bi trebalo
biti.

**Š. Do čega u napravljeni druge koreografije. Je li
to prazna razmjena put - od plesača ka koreo-**

**Mi jednostavno nemamo
dovoljno informacija o
tome što se trenutno
događa u Europi i svijetu.
Tu smo jako zaklinuti. Zato
je teško ocijeniti u kakvoj
smo mi poziciji što se tiče
pokreta i plesa ili dati bilo
kakav konkretni odgovor**

molila se to dopisati i u nedostatak projekata i
predstava. U nedostatak pokreta i načina da se
čovjek izrazi, dobio sam prvu da radim nešto
svoje. Time je učinio od plesača, ali uče od mene
tako da je sve druga stvar odobriti se sa se
kao i u baletnoj predstavi.

**Š. Jesti li nalazio na kakav otpor, a otkriven da
je riječ o istom i čovjeku izvan ljudi koji
je teško prihvatiti?**

Š. Zussman: Postoje naravno neki strahovi koje se
shvaćaju, ali su dobri volje, sve se može. Kad nam
da, da li nešto eventualno pošto, čovjek treba
dati i pokušati ostaviti idejama. Jer, u početku
je dosta lako raditi me ujedno potpuno sa pro-
jektom. Ali, ona odjele putu mladih ljudi koji boje
raditi, a nisu dovoljno sigurnosti. Ne razumijem
razloga protivljenja va mislim na ljudi bi trebalo i
rijetko prihvatiti je u principu razumljivo. Mislim da se to
većelo i kroz sve naše koreografske radionice.

**Š. Kako je došlo do ideje za koreografsku
radionicu?**

Š. Zussman: To je počelo kad smo radili put na
"Dancehall" projekta. Ja sam tada rekao prvi
put čuo da je to nešto novo način stvaranja
koreografskog baleta. Čuo sam da se tako radi
trepnje po Europi. Onda smo zajednički došli na
ideju i dogovorili se s Alvinom Aaronom da i

mi to napravimo.

**Š. Šta je pokrenulo radionice, na njima imamo
naprednih koreografija?**

Š. Zussman: Svaki čovjek svoj izraz definira po
dijelovima stvari koje vidi, čuje, doživljava - na
svoje i plesa, već na stvari ili iz postavljenih
stvari. To su sve stvari koje čovjek vidi iz
sebe, putuje potpuno koji dolazi kroz smisla. I
onda, ono što je u njemu izraz kroz pokret. To

**ne se radi o
nekim posebnim**

opredjeljenim modelima. Stili je jednostavno
osobni model svakog čovjeka. Postoje, naravno,
ljudi koji u nedostatku misli i inspiracije rade
po modelima. Ne kažem da je to loše, to može biti
vrlo dobar način stvaranja - što više odnosi
način, lakše će izgledati ovaj stil. Ali, mori
je ponekad lakše putu prema inspiraciji u
određenom trenutku, bez nekog prethodnog
stvaranja i predviđanja. Mislim da bi to trebalo
postaviti bar dva puta godišnje - na početku i
na kraju sezone - da ljudi koji imaju
potencijal i ideje i mogu raditi. To je jedini način
da se stvari koreografski kladu.

**Š. Ima li nešto što bi vam bilo najviše, neki
projekt koji ti se sada čini neostvarivim?**

Š. Zussman: Naravno, trenutno nemam načina da
radim. Sve što čovjek treba učiniti u ovom dobu
je i misli, a to sve ovisi o količini njegove
osobne energije. To energije se stvarno i
vrata, tako da čovjek treba raditi sve što mu se
ponudi. Glupo je misliti naprijed. U svakom
slučaju, volio bih raditi što više i bolje, što je
lakše i na mene i sa drugima. Kad je jedina stvar
koje me upućuje trenutno.

Š. Namjeravate li to učiniti?

Š. Zussman: Teško je reći naprijed. Očekao bih
da me se, eventualno, nešto pokrene. To bi ovla-
dalo i o meni stajao u trenutku ponude kao i
osobno što mi se radi. Da mi se ponudi nešto
bolje od ovog što trenutno radim, naravno da
bih odmah. Najbolje me viditi ne više i jedini mi je
cilj da radim kvalitetno i puno. Što god da mi se
ponudi u ovom trenutku, ja ću prihvatiti.

**Š. Postoji li u koreografiji ikada baletna po-
stava "odljudi tijela"?**

Š. Zussman: Pa, da. Nije samo problem to što
ljudi odnose van, već i to što ljudi ne dolaze
unutra. Ne postoji kadar koji dolazi k nama. A to
je onda potpuno drugačija situacija kao i
kroz projekta. Teško, kad nam je svima znano
bi također dosta internacionalno, ali je ovđe
govoriti o kvaliteti - ne radi se o budućnosti
odaje baletne škole u Zagrebu. To je kvaliteta svih
puta kadrova koji postoje kroz kvaliteta jer
postoji određeno. Kad se radi ljudi nastupaju,
stvaraju se stvari, a onda opada motivacija.
Eto mi je najviše informacije, ne samo u smislu
svojih ili dopada, već i informacije o samom
pokretu, o samom plesu - informacije koje
dolaze kroz ljude.

Dunja Knebl: Zašto sam postala javna pjevačica s 47 godina ili Strah od kloniranja

MONODRAMA S PJEVANJEM na hrvatskom (medimurskom), engleskom, indonezijskom i ruskom jeziku

PRAIZVEDBA: 5. V. 1997., klub Rupa, Filozofski fakultet (Zagreb)

piše: Suzana Marjanić

Fuga mundi **Dunje Knebl**





jen jednog muškarca koji je prvi velika polistena-
ca u svojim životu. Od njega sam jako puno
našla, imala sam tada (...) 12-13 godina /smeh/
publika /smeh/ i to je bio prvi spoj
muškarca i glazba (...) to je američki pjevičar
lives (...). A što sam od njega naučila? Prvo da
nem stignem jednu pjesmu koja jako volim. Ta
pjesma Louisa Armstronga je o klobuku koji je bio
ukrašen perjem. Bio je neretan zato što je imao
samo dvije dlake na glavi, /smeh/ publika/ I
svaki dan mazao je svoje grudi masnom tovačima, a
sljedeće jutro bio bi se kako bi shvatio da još uvijek
ima samo dvije dlake na glavi. Ono je u
dnevoje. Prva toga (...) očito je svima drago
od slavnih ljudi, spasio mnoge, ali umro je
samo u dvije dlake na glavi.

(...) Naučila sam da se može i malo riječi, a više
prijateljskog smijeha puno toga kazati.
Također sam naučila da se može živjeti sama i tri
baze, a da to isto puno traži. Naučila sam da
nije važno imati dvije dlake: neke i jedna
imaju. A misli da je to najviše što može
naći, da jednostavno ne treba i otići iz neko-
gde (...). Jednostavno imate puno toga više reći,
često više nego što je jako komplikacija. (...)”

Boomerang (Karel Modráček)⁶ je predstavljao
obru zvukova autografskih pripovjedača, što
u jednoj tekstu kaže: (prijem salona i) dočeka
recepte na vremenitog pjevača popmuzičara
i to. Netom nakon rekonstrukcije sam kao
našla? Duga Karel odobio vlastite živote
(intervjuirani) postaje kao tipična mladost
naizgled (izvješće izvedeno). Autografska
metodika postaje putovanje kroz vlastiti život.

naizgled putovanje u kaznu se odvija redovito
metodom života put, ali prvotno kao paten-
je pjesnik i /slobodno izvedeno/ izvedeno čisti
(Zlatko, 1988: 219) ovakva pojedina pjesma izas-
trijeta je pojedine životne postaje.

“Što sam naučila u Indoneziji? Naučila sam da je
sve u životu relativno (...). Dlake, tako sam
naučila da je tako život relativno stvar. Očigledno,
ljudi se tadga kada nešto umru, jer odlazi u koji
svjet. Također sam naučila da je relativno (...) što
koliko zna o sebi, o ljudima, o životu. Name oti-
u smatrala da smo mi svi isti, svi kao smo
puno ljudi (...) i jednostavno sam shvatila da
ono što je daleko ljudima se čini bliže: ono što
ne postaje isto on se čini bliže. (...) U Indoneziji
jednostavno naučio pjesmu postala sam pjesmu
Dru da i kad sam počela reći tu pjesmu,
shvatila sam da je to ruška zgodna pjesma Oti
života. (...) To je meni samo objasnio da pjesma
nema granice i samo potvrdilo ono što sam uvijek
bila, odnosno putovanje sam pjesmom, naučila
sam pjesmom, otišla u pjesmu kad mi je bilo
teško, kad sam bila sretna, uvijek sam pjevala
(...)”

Bijeg od svijeta (Jaga mundi) određen je postat-
je u gradskoj postavi jasno nakon postave
Vladimír 1985. godine, u kojoj je pjesma pjevala,
i kao postavljeni zloga “dobro ime, majka
domaćin”, pa čemu se pjesma sadržati kao
ljube, nečujno
Autografizacija kazuje izmisliti “je (...) kao
jedno pjesnik svoje osobe” nastaje pri sažetja
nauji pripadne tog kategorije izmisliti a

događajima vezanim uz postave Vrt-Rock, a kat-
egorijska organizacija i vrjednjenja Vrt-Rock
(izvješće izvedeno) postavljeni u
Vrt-Rocku.

“Ja me pjesma (Jaga mundi) kazuje
direktno do uloge u predstavi Vrt-Rock. (...) Što
sam naučila nakon Vrt-Rock? Naučila sam da se
ono malo pjevati na sceni, pred publikom, uvijek
more proći teško drugu stvar, da je to teško
jedna mora se uvijek što se sam umjetnosti. To
nemogućnost da se nešto objavi teško je što
dobro, što se što prvi, kad se dolazi do uloge, do
pjevati. (...) Ja sam naučila kao jedna pjesma
biti teško, ja da bi bilo teško biti, majka,
domaćin, a pjevat da onda kad je budim bijela sa
svoje prijateljice ono što je volim. Dakle, naučila
sam da pjesma ostane ljubav i ljubav daje pjesma
javni. To je bilo daleko 1988. godine”

Prigovor (Jaga mundi) **Salata Skladnici**
Vladimír Vrt-Rock Dru Kari refleksionirao
Metodika sam vlastita postavlja u “Tragova-
nima i predstavi”. Etenizam, umjetnost povijest
kao zaljubljeni Salata Skladnici i Vladimír
Vrt-Rock koristi se kao alibi za lipu i umjet-
ku kao umjetnička postavlja, kao primjer
izvedeno u Vrt-Rocku. Metoda je što se
autografskim metodikom kao biografskim
postavljeni (opozicija) kao biografskim
autografska Ja postavljeni nametnute
društveni periferi pri čemu je pjesma i jed-
ni) opozicija nametnute je ljubav u glasu,
pjesma glasi, u glasu “(...) individualni se
ingredijenti shiti kao sredstvom samoodređenja”

(Zajezerska, 1969:234). Izajezersko naseljevo, četrdeseta, upadajo na nezagledano osrednjo navadnjo s stavbami, pri čemur, ki bi se zrasli poznati in obsesti, a šibko nje željo (s obsesti na vlastite sosele in ostane nje močnej) sledijo pravi na povelje in pravi na čelovrhu gladih čemur čemur. Monodizna s poveljem v šibko jejo močnej vjet s kopeta je v šibko pravi na vlastito izjeto, namper obsesti vjetu s kopeta je kategorija razvijevanja (na so) močnej.

W. Małachowski (kako pseudonim), np. Z.M.) prawiła obiegowe dramatyzm gołota. (...) 2 kmo što sam radila do tadi, druzijali sam gromje. Spet mojim osjetima je preokretanje tu je bilo moj prvi miš. (...) On je rekao da ima dosta plati razlikih pjesama, *ljubavni publici*, ja nisam puna razumljiva, (...) je i klovno, više se poviđati na teptanju. Nakon tri godine vidila sam: Z.M. /pjesnik/; *ljubavni publici*, (...) što sam sama radila od pjesnika? Radila sam da se ne mora misliti dobar glas niti se mora znati perfektno svirati da bi čovjek proučio ponudu. Imala sam grlo: stihovi (Stratonić (...)) Stratić je bio je jedan od najblijih, koji uvijek pri, pjesnik-vojvoda. (...) Dvoro je pjesme više molbice tuda na Svetogostin. Pjesme su bile klonove, o ljubavi, o malim ljudskim problemima: koji su svršenost od nar u svjetlošću iznova iznova, dakle nešto što se nije uklapalo u tadašnji sistem, ali je bio najsavjetni i nije bio najsavjetni, jer mogla se se čuti njegove pjesme iz Manova. Možemo, ove obline da tako kažu, pjesme, više lijepe, nisu se mogla čuti. Mogla se se načeti u društvu, i čine se su tako: *afila*. Pročesto su ih mladi ljudi (...) Ograjevi da Van jedne Stratićevine govor: *Stratićevine pjesme* (...). Očimena je misao: *razgledje* je kad se društvu, a malto misle živine na ovaj način. (...)

malu sat. Ispitku gladištu napredno glazna, pjevala, pjevala u Svetogabrijelu Sarajevu, koji je vjerojatno bio najbivši tamo smisljeniji pjesma koji se uopće može nazvati, ali slepoan sniženje pjesama. To je bio Vladimir Vokod, /jednost poznati/ Ova slepina nije bilo sigurno tako žest, jer on je istovremeno rekao je davao mnoge koncerte u tvornicama, organizacijama, isto tako su se svi mogli videti na (4) daci, i tako je pevao to iste pjesme. Dakle, on je bio zaljubljen, ali nije ga se moglo čuti na televiziji, na radioju.

Medutim, taj događaj koji je mnogo tešiji čin koji je bio kao iz potrama, koji je ostao na glasu koji je uopće prestala, brendila, i kojega su smatrali su prvih redova /na jako lošim kustosima/, pa su se onda te vepce umotavljale /i/, i pritom dobila je se koželja gije se samo nešto moglo razotkriti. (4) Dakle, ta sam namizna razloz a čime se davao namizna, a to je diskusije o produktiji "Rije doba produktija" i sad si namizna kućne vepce ima produktija i sam ih je Vokod radio. Njega su ljudi voljeli, prihvaćali, a najgubio i najgubio /i/ koji su ga njegove pjesme. Dakle, ako je nešto dobro, onda to je produktija ne može niti umotavljati. Evo da se vidjela lektura (4) i se anali-

Monodrama s pjevanjem oblikuje jedan mogući svijet u kojemu je ozbiljeno pravo na vlastitu istinu, nasuprot stvarnom svijetu u kojemu je kategorija razumijevanja (za sada) nemoćna

nam suofens bombardiranjem: "Daj, to si dobar
vrana, ali taj, produkcija to je (...) - to nije za
nas, to je za bombardiranje" (...) [10]

travmatizirala kažu mnoge potpuno zdravi ljudi (Ajepe) žude li klizanje, stvaranje snijega baš bez epizoda, baš promjenjivo naprijed i natrag, a ne samo (Hartelbergova) čvrsta kritika uspjeha osimnog stotostipnog homogeniziranja, čovjeka-struja iz svih zemalja, klizanje na tlu za rat, pri čemu pospremljivost: toliko otvora mogućnosti stvaranja klizanja za rad i klizanje u detektivnom pedagoškom kontekstu imperativnosti, a neizvjesnosti stvaranja klizanja za seksualnu zabavu⁸. Klizka mogućnost otkrivanja mogućih zabava: avaz (Ajepe) pratio je u Hilanovih klizama (sastojila se od klizanja, doktora Menopla (Jas Levin, *The Boy from Aviri*, 1978) i neizvjesne igre malog klizavca maturologije poznatiji Valterija Klizava kaže je moguće klizanje V. L. Lergina, ho je izmislilo kod podvizičara Građanin izmisliti motokovnu mladicu i Demotokod avaz klizavci strah, neizvjesnost da se žite prije otvori željenav plan o klizanju potpuno avaz V. L. Lergina (Walterjev rat, avaz 23. IV 1997, str. 64), glazbenika Danja Kliz potpuno strah od avaz potpuno, avaz glazbenika (je i avaz avaz avaz na playback, i bez obzira na to što mnogi tvrde da klizanje rizično ideološki, da klizanje klizavci baš ne može stvarati svojevrsni duplikat, Danja Kliz (je je avaz) pratio pogodom stvaranja Penza na sloga avazima klizavci.

[illegible][illegible]

Ja mislim da ne vrijedim, jedino smatram da je bolje
gledati osade ljudi u Kapi nego tamo u Italiji (...)
na playbach (...) (...) Mislju samo sifi da sam jako
porozna jer sam se misljuje i ja bili u totalnom
strahu (...) Mislju ali ne je sam rakla da ne
smam gledati na playbach. Nemo grafi ali se moću
cresti tamo na samom velikom, sedelostvorenim
ovisnoga Perica, pa ne uglavnom vijetla figura
balka, da li sam to bila je ili je to ne meko drugo,
to je potpuno konstantno. Spektakl je bio potpuno

[10] Stanek od Manjstana? Pa ito sme vi za kaj nas take zame u strada? pa nas zoda postaja u obdaru stika. Pa mi smo samo kmetovi. Kmeti, narejete od mene prazni /smeh/ *Burja Brelj/* Kmetica-slovenca. JA VAS MAJLIŠEJE HOLIM, NEMOJTE VIŠE NIKADA TRAZITI DA ŽIVIM NA PLANINAH." /pljuskaj po tleh/. Manjstani: savelin
sava-12

Danasleđne življene postojbe koga se vide telefonijski izmišljeni nasmehi (ove se kreće kroz pisma, glasno, prikradajući), iznenađuje brutalnost nasrtaćih pjesma kao življeno-simulirajućem vrhuncu), ostetio opničkih monodrama pjevnima kaničito biografskog, psihološkog; ostetiošog autoeksklamatoru strahovitoj prvom dijelu razvijanju istovrsnosti (i... kao puzanje jezu jezu jezu i 47 godina / ...), čija kronologija je suštinski ostetiošom ostetiošom življene postojbe (u brzom kudu je na tajvoj prijetilja (govorno) prikradajući slogu jezu jezu jezu. "Dugo, ne mođie to fuziti kod kudu. To je trebalo, i drugi fuzi / ...). I tako je kreću se po pjesme po pjesme doštin godinu".

Autoeksklamatoru na poliraju (iznenađujući maki tala autoeksklamatoru monodrama pjevnima / kaničito ostetiošom autoeksklamatoru, epi, baš i drugom razmjeru u maki monodrama / autoeksklamatoru ostetiošom je kao kudu. 13

Kako je videti o razmenom medija (paleta predločnik:

6. **Franjo Anđalac** (1848. Dekanovac - 1862), knjezo (okružni upravitelj), škola (učitelj) i pjesnik, prase apoc, mrtve, kuje, napredni po (opovredni, kralj, perlar (učitelj), dječak Unsko glase DVB Dekanovac, voditelj tamburaškog sastava, iz knjezova i zbornovača Štefana (sin) u Dekanovac 1824.

1947), inovativni [preko na-
karnosti i slično kao
(Hausdorff) postao
a. roditelji od
servilem je paktično za-
pusta da počne pakti i
navištak, a da samu tr-
svetima koji mogu pakti
odvedenog navistika.”
(Goffman, 1984: 215)

11 * [...] *discrepancia* a cum

našeg	ali bio je i drugi /smoglo Druje Križi/
ali na urnu	publike/ Drugi mali bio je pravi Ras-
početak i	opora Križi/ Bio je uširao jedan. Bio
divovski da	je uširao Križi/ Filmom je bio uširao
	bio uširao jedan - jer u Srbijom.
	Šestna raje mogao napredati krajem. I
	onda sam ga je tako uširao došla
	ovano. Nešto puno priča - uširao je
prez. meša.	



monodrame na postaji), o umjetničkom ritmu govora i osobne priče, o atribuciji stvarnog "samostijelnog" razgovora s Klementom Dolencem¹², autobiografske monodrame s pjesmaricom postaviti u dobitnog i umetnički-plemenitog vrhunca prijevoda i života.¹³ Umorna autobiografija Durga Knebl kao umorna povijest (Oval Kuceri) puzanjem i neprijateljskim figurama upire se u tekst Porvata.

Pjesme nemaju monodrame, potvaraju pjesmom i glasom životni postojanje, obječavaju svoje puzanje (kontinentalni) putanje pjesmom, obično s druge stvaralačke autobiografije, pjesme i nastave. Drugi dio naslovnog iznerviranja monodrame (...) ili Strah od klavirskog tamnizana je okomom (poetika i kraj) monodrame kao figura kruga (Historia celestijumski) početak kao meditativna umetka, a kraj kao modeliranje nemoga početka bogaom od Porca. Pjesma kapom cenzura povijest najveći i početak monodrame jest pjesma iz n jelem na kapama kapom je obovala Monara Porca. Hipnotizom drugoga dijela naslovnog iznerviranja monodrame kapom obovala "strah od klavirskog", strah od klavirskog glasa i pjesmarice, Durga Knebl istovremeno dijagnostički kolektivno stanje odvaja krug je legitimizira klavirskog pjesma, glasaonika kao "jurska naloga doba"¹⁴

Izjavivši model monodrame s pjesmaricom upire se na vlastiti koncept životne povijesti "pjesma napred" negacijom porodičnog alternativnog pjesma playbackom PVRATISM U RUPU. Rupa je simbol ovisna pjesma nepojenosti, simbol odvajanja na publizističkom planu, omogući pomak od takova svoja svjeta (Duga slika) odvajanja Rupa kao prostor iznerviranja i nastavljanje objavlja

vlastiti strahova. "NEKAD NIGAN BILA PUPUT OSTALIH U BAKI (...) I MI MOGAŠ NITI OMAKAV KAKVI SVI SU (...)".

"(...) Bogađe, moj Bože, selenom moj, Dik Zemlja još se vrti i sve to čužno na raji: I dok još vama ima i vatra da je pokrene Svakeho puzesta Gung I - na zaboravi meni!"
Istak: Oluđava, Moltva Praposa Villano

Literatura

Belkone-Stali, Maja. 1984. Pričanja o životu (je problematika savremenih umetničkih-plemenitih vrsta), uz Olovna pjesmarica s obzira književnosti. Zagreb: Našladna zared Marice književne

Dotić, Franjo. 1981. Raganj Andrejak, životne povijesti iz Medunja, Čakovac: Znanst

Belman, Shobana. 1983. (1980). Skandal tyela u govoru: Don Juan s Austriom iz navodnje na dva pjesma, prevela s francuskog Gordana Popović, Zagreb: Našladna MD

Goffman, Erving. 1984. Analiza oblikovnog nastupa govornjaka, Revije 2, prevela Vjekica Knebl-Ksajenc

Jembrečić, Renata. 1994. Umorna kazivanja o životu: problem pragmatike i semantike pripremljenog teksta (magistarski rad). Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Jugopran, Maršed. 1990. Dvorak: Uvod. Gordijan 31-32-33 umorna pogačica iz kruga Duga Ksajenc 18, 1978, prevela Aida Rajić

Lahor, William. 1984. Predstavljajući doživljaje u nastupu pripremljenog teksta, Revije 2

Vuk, Gordana. 1987. Post-porn modernizam, Prakcija 4

Žatav, Andrea. 1986. Obitito, izlazi, umjetničko: ogledi o književnosti. Zagreb: Hrvatsko Našladna društvo

Žatav, Andrea. 1992. Modeli Ustavice autobiografije u 12. i 13. stoljeću, spjevici i životopis (doktorski disertacija). Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Suzana Mayoral je profesorica u Zagrebu.

DURGA KNEBL'S FOUR HUMAN

Autobiographical "monoplay with staging" by Durga Knebl was presented for the first time on May the 30th 1997, in the Rupa club of the Faculty of the philosophy in Zagreb. It is founded, through singing and remembering, as a picture of the basic directions of the artist's life. It's sameness lays within asking the question of the possibility to replace the living artist - a fact that Durga Knebl is trying to answer through her relation towards the Playback as a negative alternative of the living being of art.

dijela. Obitito... (...) prevedla je dana riva u književnosti nego uobičajeno. I kao je počeo na to se nije odvojila, je je etnoa nastali, u Medun. Diklo ostala sam umorna (Angele Durga Knebl). Obitito sam umorna i medunova svoje pjesme. Obitito su Ben samo drje, do ovog slikačnog umjetničkog medunova i nemogu životni pjesma Porvata Andrejak, op. S. M. Diklo, moj tekst i moja medunova, izlazi god bih kazivao... /pjesnik politika/

12 Pričanja o životu sastavlja iz razgovora (Našladna-Stali, 1984:343).

13 Monodrama je sastavljena od početka materijalnih teksta, od govornih izvora riječi se potječe iznerviranja njegla upire se na puzanje potječe njegla iznerviranja teksta (J. L. Anstina (Gjovne. Belman, 1983:18). 14 razred odnosa (pjesnici ovisni kap se ustaje od domovnja nala) i na koji pokrene strahova u predstavi.

b) razred medun (pjesnici čitov kap se ustaje od predstavljenih teksta ili odnerviranja medun) iznerviranja glasovne umetke i mod playbacka na televiziji, i vlastiti mod.

c) razred odnosa (pjesnici čitov kap se ustaje u predstavljenom obliku njegovim rima iznerviranja odnosa). Durga Knebl s odnosa na iznerviranja u Umjetničko: njegla playback-iznerviranja. d) razred playbacka (pjesnici čitov vama) se nala društveno opredjeljeno iznerviranja u predstavljenom

sele kao kazivao, odnerviranja od iznerviranja doba (Našladna-Stali, 1984:343). nje. Obitito (u) kao pjesma koja je početak monodrame (Angele Durga Knebl), medun kolektivno iznerviranja se nala. Diklo ostala sama (...). d) razred odnosa (pjesnici čitov kap se ustaje od iznerviranja njegovim rima iznerviranja u Umjetničko: njegla playback-iznerviranja. e) razred odnosa (pjesnici čitov vama) se nala društveno opredjeljeno iznerviranja u predstavljenom

CDU

centar za dramsku umjetnost



Centar za dramsku umjetnost
Belarugova 21
10000 Zagreb
Croatia
tel. 01/48 56 455
faks: 01/48 56 459

[illegible]

prilika da se publika
upoznaje, čit se
Mati, pijanac i
žena,
smatleljka
žabovara,
belo
ne-funkcio
podnosu.
Madaševčin
javni je
raspoložena
mo-

[illegible]

Završava prinosom kreveta, koji pada pod težinom odnosa ljubavstva, mladog bratstva puna, ne to, ali, Lajnet, sapa i kraj Mafurke predstava. U njima su posljednjem prizoru on kloni pored nevjernih ljubavi punove (odgoda za st. Pagana) pokriva- se u spatu prekriva agra. Dramestičari neopredeno. Sa skla potrošnja ljudskih odnosa u tekstu je izrazito prozno i jame namazena u odnosa Mafurke i Koyveta. Miriza je rjeziva svad- nica, na ona iz liku na upredelu da namove zlogodnoga i odnosa su koncentrirani. Iz- onje su, rjeziva poudanja liku se ne odje- je, kategetika prisutnosti je za agra mentali stajeg i kategetika malopuna nejopet puzeg. Kijeva vnanost u odnosa liku je samo jed- on nametnuta drakstven zlogodnika, stajega ne i rjeziva odnosa liku. H. odgoda.

*Kratos Petróvich je kasakški kritekar iz
Zapadne i stoletni narodnik Astane.*

EDWARD MILLER
THE NOBLEST OF WEDDINGS

After seven years of absence, Edward Miller returned to Zagreb directing a Brecht's one-act, thus showing a good acquaintance of the social discourse predominating in the context to which he returned. Using the general attributes of the petty bourgeois class as a pretext, he played with the thin border between the theater and real life in everyday Croatia. In the times when political apathy is a matter of many Croatian stages, this Ampolje Wedding stands as a counterweight to a predominant "knightsly piece" and namesake public squares.



stare. Pau ali je dionizovoj zastupila kao jedan
prijatelj i najvažnija Ksenofila. Vrijednih u kseno-
fonske prostor Lenarta, dugotrajnih na same opas
između ostalih održavaju Festivala, nego i opas
dijela i stvarnih produkcija koje su na
građanin pozornosti, postavlja
kada bi i najviše svogodnje Ksenofila (kao,
tako je prva, ima dva izdavanja Ksenofila opas
u sebi) održati samo kao hermetična i
izolovana, kako konceptu, tako i organizaciji,
dijeli bi je najvažniji odgovor, koji kao i
kada se nebi o izmjenjivosti pomenih kao pozornosti,
govori, više o osjećanju prostora i djela vizueta,
nego o stvaranju, najprije izmjenjivosti.
Konceptu Ksenofila i, tako na trenutak izmjenjivosti
se hermetična, ipak ne uključuje raznorodnost
alternativnih ksenofila, nego, kao i
postavlja, izmjenjivosti demonstracije postavlja
kao i samo emocionalni, tako i društvenih
odnos. Od osam prikazanih predstava
polovica opas, ksenofila i pozore Ksenofila
terminologiju, u predstave izmjenjivosti, kao i
na nacionalnoj predstavu, koje od postavlja
izmjenjivosti kao i tako i kao u izmjenjivosti
opas. Jedna od predstava, ali i sedmokatna
opas Festivala je i to i izmjenjivosti i u opasnosti,
već samo prikazati, ne uključujući ksenofila
opasnosti, a i u izmjenjivosti izmjenjivosti, samo kao
izmjenjivosti. Za Ksenofila izmjenjivosti na samu
izmjenjivosti, ne uključujući izmjenjivosti i samu
izmjenjivosti.

ter, zgoroditi se ne morete, pa čak i unutar samog festivala. U redovnosti čestitajete i teatralizirane čestitkobne koncepte u očitu osvajačkoj izravnoj namjeni se odnosi na svesto postojanje kazališnih umjetnika, odjedine iz samog načina rada na gledatelju unutar izvaninstitucionalne grupe. Osim je uvelike postojanje mladih i starih i unutar izvaninstitucionalnog teatra, po čemu je sam postojao na hrvatskoj alternativnoj sceni, dok se mladi i stari kupa bi se željeli postati postaju unutar slovene kazališne alternative. Dve podjelle, naime, nisu izdvojenosti se mogu govoriti o nemogućnosti nadoknađivanja na tržištu u slučaju slovenskih alternativnih grupa, ili o redovnosti iznove, u slučaju hrvatskih.

[illegible]

Rubna pozicija Lazareta postala je i nehotično poetikom, koja kod svakog fringe festivala ne označuje samo umjetničku poziciju već i benevolentnost (ili ozlovoljenost) vlastitog vremena spram svakog pokušaja organizacije alternativnog



strikatvusi (gla i PUF ovij) nametnem na tvoj
sastavu nabe.

[illegible][illegible]

EFFECTS OF PESTICIDES

1. Majster, Matije. *Služby - knjižnica amaterskog Vojnog, Vojnog, Brij 31/3, Matije Hrvatski, Zagreb, 1987*
2. Čel. Poljarni, Lada. *Poljarni (sustavni) istraživanja knjižnice amaterskog knjižnice prve i druge razine knjižnice, "Matije Hrvatski", 31/3, str. 235-252, Zagreb, 1985*
3. Krušić, Vlado. *Prvi knjižnični program predstava Vojnog Dubrovnika (1978-1979, knjižnica zbirka Borne Matije Hrvatski, Dubrovnik)*
4. Matijević, Aida. *Što je alternativna? Praksis, br. 3, ADU i Centar za društveni angažman, Zagreb, 1986*
5. Pragerer-Noski, Elzabeta. *Dubrovnik knjižnica, Sveučilište na području Dubrovnika i Matije Hrvatski, Dubrovnik, 1987*

*Sama žalič je karakolna kritičarka i voditeljica
Sama Muzna Orlova u Subotici*

THEORETICAL QUESTIONS

The dance/theatre festival *The Quarantine* was held in May of this year, clearly detached from the Subiwock summer festival. Placed on the edge of the tower, the festival turned its spatial isolation into "the gloom theatre" poetics, encompassing indifference of our time towards every attempt to recognise the alternative. All the same, in spite of its concept, *The Quarantine* offered the diversity of theatrical language and expression, sincerely presenting the poetics of the crisis.



Fotografije: Fotoatelje
Pavišić - Zavradiav

Banket je gastronomska
instalacija koja istražuje
različite slojeve
kazališnog jezika u
definiranoj socijalnoj
situaciji

Emil Hrvatin

Banket



Hrvatski slava, DE Šovella 1990.
Foto: Branka Mitak

THE VICTIMHOOD OF THE REALITY UNREAL

"The White Tragedies" is a collection of plays by Borislav Vujčić, who is currently one of the most productive writers in Croatia. His plays are dealing with the individuals who are against their will, involved in the political times - from the poet Mandelstam to the actor Rade Šerbedžija. Vujčić is a writer advocating the artist's right to take the distance between himself and the actuality, meaning that he has a right to his public work being viewed out of the ideological criteria.

u iznimnom kratkočiji življenja, u trenutku kada ga kbi ("neposredna življenja njegovog življenja") upoznaje sa završetkom - iznimno neposredno poznajem u budi. Tek se tada razpustaju kako glavnih usloj mas jedno politika neodređenja, već kompleksna struktura stvarnosti; hanakna masa je što svojom relativnošću ruku njegov bestranah pithah kojim se biva zahtijeva od političkoga apurda.

Godine 1990. kada se politička određena postala putarjem zločinista ovog aktualnog pravopis, Rade Šerbedžija mltine je Vujčićevog "Hrvatskog slava-ja" - dramo vatahah likova i nesamoznae izvjeta, te je sam odvajanu slavu paca nacina uvođenog u ruku izvjetavanja, ozbiljenog da balazna izmaha nacaahh stina, neposrednih voda neposrednih naroda, neposrednih stinaah te vlastite postaje

prevaratah, upotreba bez prava da se osam. Puzet paca bemaah se na tabuizirano poznava-je postala **Miroslava Krieha**, koji se kod Vujčića ne pojavljuje samo kao dramska osoba, već i kao prototip za različit literarnih prapeta i osam, sa likom izmahanah poznatostima nacaahh-ja njegovih redaca; on se pojavljuje i kao uost jedne zabijevke nacina, jednog intelektualnog pojavnika i pedagog prapeta kalupnja tekata (kao lik i trah parpaca pajaah svoja dijela ma, dakaahhah, kumama, zadovna i pod- nacaahhah...) Krieha natra u Vujčićeva "devedesete" kao prvi drayk, krodahhah hadla, vatah stina, njegova poznata apurahhah draykha koji se, stvarajući u jednom nacaahhah bon da vatah upotreba izvjetah izmaha iklijuhah vatah- nosti tog ovog nacaahhah. Vujčićeva je tebrja sta- postah, nacaahhah i nacaahhah.

širok doručak pred nastup na trapezu! *AA, everi-
je... ljudi vole gledati to svoj novac, to je sve*

Pot do polarizacije na omg osena prepsašja
sagreve upotrebio poetičkog jezika opazi kojeg je
zabavljaka kritika pisatelja od *Adriana*.
Maglani na specifičan dramaturški vrjednotu
vrazašnje agendnog jezika tako djelomice
obeznašuje primjedbu o poverenosti upotredbom
ao zadržajekovane razmatranje (201, na nju se
poveo i *Horacio Cule Kratović* u razgovor:
"Intemetičnašnje glavae je tipa. Mariničevića, *UB*
Glorija i europisti uzim anamotičkih dvojnika, *UB*
1/1996), jer ne samo što je na poverenost najavi-
jena i metotičnašnje dojednica poverenost (*Ratulić*
sustalom vrpak poveri o osenka, kako istovaru
saka indrege struktura i jezikovne), nego je ona
u šibiti odgovore na pitanje namumetno za
nadašnje što ga *Nešto* u leštvu sebi porcijeja,
onog o promjenjivanu šaravnom *Klasika*ima
suvremene drame. Djelotvornu nadležnosti opasa ne
nadašnje tako u nadležnosti poverenosti "arpektu
gizmativna" (*Prva* ih prava *Povera* sadnja skupna
leštv) ni onda kada radi piktura razmatranja
poverenosti komunističke između šarva i recep-
tione biva upotreba nadležnosti (piktura)
nadašnje: Kako će se, primjerica, šarva
Maglani razoš u šaravnoj kometičnoj ili time
da je don šarva šarva za predstavu šaravna.
To u piktura dramaturških razmatranja postaja
može biti sastupljeno tek nemotivirano primjed-
bom o nekomitosti poverenosti na "šarva" što
aludira na poverenosti razmatranja (jeu in
isključivitu kometičnost ovako drage razlog tre-
bao biti jednaku šaravnoj (sagreve), odnosno
suvremenojvnu postupatvornu o neprijateljskoj
upotrebi u šarva. To međutim nije slučaj za
suvremeniškom pojmom predstavljajući tekst na
kojeg se oslaga autoritarna interpretacija. Bok u
Ratulić struktura postupak šarva u šarva ne
dopušta dalje od upotrebe i neobmanjive
pripodobe predstavnik osenka šaravneje i
nadašnje kometične dešarva jer ne dopušta se do
opasa, u šarva šarva on je koristivno i k tome
šaravnomu "šaravnoj" (*M. Milić*) u šarva se
nadašnje poveru kada haku se u šarva neprestano
dopušta šaravneje, primjerica, razmatranje u kometično
i razmatranje šaravne piktura, ali šarva
tog komentara šarva da piktura da šaravne
šaravniške stalje i njenog šaravnošnje na
predstavljajući tekst. Šaravnom u šaravnoj
šarva na ih poveru *Maro De Marini* i *Darko*
Savila šarva da u šaravnoj biti šarva ne samo
šaravna, već on kodon, šaravne predstava,
isključivitu razmatranje i šarva šaravne (*Glavna* u
Adriana) što haku je šarva onoga staljeja bita
dopuštašnje opasa. Ova šarva šarva šarva
se šarva. Uz šaravneje šaravneje šarva šarva
šaravnomu je šarva upotrebe, djelotvornu
šaravnomu i šaravnoj šarva šaravne šaravni-
šarva predstava od šarva šarva, povi je onaj što
se šarva šarva don šarva šaravne. Za
Ratulić da ona biti šaravna i šaravna interven-
cija poverenosti postupati šaravna šarva šarva
šaravne upotrebe šarva šarva šaravne
šaravnomu šaravne šaravne i šaravne šarva
šarva šaravne. Tem šaravne šaravne
šaravnomu šarva da u šarva interpretacija šaravne



Glavna,
DK, šaravna 1995
Fotograf: šarva šarva

poželjiti kako nezamislivo zavođen. Velja odmah podijeliti kako je to sadržaj knjige na poluge togom ovoga stojišta radi. **Fred. Heidegger.** **Ere. Berthas i Lucan.** da navedem samo nekoliko, čita čine McFale i nista marja njegom stajebnom, ojačaji u tome nisu najbitni originalnost jeri strastioga izdružuje jednoga valnog, u skladu s tradicijom modifikacij, ontološki pristup u konceptu koji ma daje najmanot i misloma konstantnija. Riječ je o problematiji kopelativnog jest (kako je nazna **Manfred Paak** na kojega tešter u desna zbirica: na razmatranje unot mase poželjiti "De li samovrjet stoga prisnace k an" iz *Konvoj i nekurvoj*). Prvi konak argumentacije u *Postmodernist Fiction* sastoji se u potonu postavljaju ontološke dominacije postmoderni, postavljanje koje bi trebala biti poravnata autoritetom jezikoslovca **Romana Jakobsona**. Modernistička pitanja poput "Kako interpretirati riječi kojega sam dijelom?", "Isto ovdje najja smrti?", "Isto to smi?", "Kako to ora zna? i do kojega stupnje izvjesnosti?" (postelerni kon orijentacija epistemološka nja), utječu bi u postmoderni pitanja o tome što je svijet i kako? koja svjetlost smi, tj. smi koji razmatranje kopelativnog jest privede u razmatranje o filoziji. Drugi konak razmatranja je koncept *Filozofski tematični*... *Kakva nam tema da putuje utrocnje (ontološki pitanje)*, čita nam radi *Kakvi koji je da utrocnje (konceptualizacija) postignuto koje je strastioga isporijeklo? Kako se razja od filozofije tematičke smi prvi postici, posebna teorija književne estetologije (27).*

Jedine novije ovog postičkog zabavta je te da preključje kako bi opisi se ovim pramcima trzali: izgubiti kontingentan karakter i sadržaj stoga razmatr *Šokaci kroz modom modele suptilnog epistemijs (ili svjetla)*, čitak se maže drugo nego da se - *postmoderni* - maže kao predmet razmatranja, dakle kao čita... *Opredmet model dubokog ota refleksije "bitak" na predmetnost (Frank, 250).* *Postmoderni preključanje mogu pramcima biti ove. Opredmet model javno biti "konceptual" (Ere) u postmoderni svijet i liberalizmo strasti u fragmentarnog, nepotpunog stoga koja maže masovnu mediji, ali nista što "ontološki polodaj" njegova likova koje polodaj jezika raga metajezika pramcima i dalje ostati "apokaliptički", kada čita je ta koncepta razvoja, razmatranje koje je konceptual i **Velikimroz** likova u liku likova *Postmoderni*, polodaj konceptual tako da dekonstruktivizam "nepotpunost" razmatranja konceptualizacija gubiti razmatranje postignanje konceptualizacija pramcima u vala ispravlja metajezika. Za razmatranje desna u desna to arazi razmatranje da je razmatranje koje li se njez sadržaj tok razmatranje ili de studija potaknuti novi krag čitaja*

Ivan Molek je književni novinar u Rijetu. Živi i radi u Zagrebu



Bogović - Ceharot (Pustolov pred vatrom), teatar ATE 1997, foto: Miro Šolc

Bogović - Ceharot (Pustolov pred vatrom), teatar ATE 1997, foto: Miro Šolc

Cijena

piše: Miljenko Jergović

duševne boli

Odsjecajući se od časopisa "T&T" (pritom ne umanjujući njegovu vrijednost u pružavanju i prezentaciji teorije drame, teatrologije i dramskog kazališta), redakcija "Frakcije" je manifestativno istupila iz okvira posćenja cjelokupne hrvatske kazališne scene i posvetila se proučavanju onih projekata, teorija, umijeća i vještina koje proširuju ili redefiniiraju područje izvedbenih (pa i drugih) umjetnosti, što je dovelo do svjesnog zanemari-vanja velikog dijela hrvatske dramske produkcije. Često smo dobivali primjedbe (najviše od samih autora) da time ne pokrивamo neka bitna područja hrvatske kazališne pro-dukcije, s čime se slažemo, ali na tome i ustrajemo jer smatramo da tu funkciju relevantno obavlja časopis T&T, kao i nekoliko drugih kulturnih časopisa ili dvotjednika. Iznimka u tom slučaju jest ovaj tekst - komentar Miljenka Jergovića o političkoj i društvenoj ulozi Zlatka Viteza, glumca, predsjednikovog savjetnika za kulturu i voditelja Glumačke družine Histrion. Povod ovom tekstu jest ponovno petljanje politike u kazalište i tužba Zlatka Viteza protiv "Tjednika" povodom teksta o predstavi (još uvijek dvojbene autentičnosti) povodom Predsjednikovog rođendana u zagrebačkom HNK. Redakcija "Frakcije" sma-ta da je realitet ovakvog procesa prijetnja svakoj budućoj kritičkoj refleksiji u teatar. Bitno je napomenuti da smo pokušali dobiti komentare tužbe, procesa i Vitezove teze da je njegov teatar zapravo oporizijak od nekoliko nje-govih bliskih suradnika čije pisane cijene, ali nismo usp-jeli dobiti njihove tekstove. Napravivši ovaj presedan, spremni smo i u sljedećem broju ustupiti prostor otvorenom pisanju o ovom problemu kao i komentaru Miljenka Jergovića

Redakcija Frakcije



Rodendandnoj posudi predsjednika Tuđmana, održanoj u Hrvatskom narodnom kazalištu, "Tjednik" je posvetio tri teksta. Prvi, temeljni i najduži, potpisao je Ivan Lovrenović. Ispet je o analizi knjižice Tuđmanov čast koji je potpisao **Vlatko Pavletić**, te kraćem osvjetu na sceničko prikazanje nacionalne posjete u selu Žitko Viteza i izvedbi djela arambila **NIKE**. Drugi i treći tekst koji nisu bili dio od drile knjižice (potpisani izdvojenim G.M. i L.S.) našla su vrsta tehničkog vodstva za dan predstave. U prvom pise što je posava, a što nije, kako je rodendand posuše diplomatski kor i našla su na slavlje poruči veleposlanici jednih zemalja, a drugih nisu. Drugi kraći tekst bavi se glavnim kuje su se šleše među teatarskim zvjezdom u vrst Vitezaovog sceničkog putnika vitezovstvom rođenom. Imenoma je i prva da tekst Šeh krilnih putov kome i broj nije konvencionalno i napisao Žitko Vitez, naga dramaturg **Matko Borislav Vajčić**. Za tvrdnja pripisana je nimenomnom sagledačkom kazališnom djelatniku, ali se na njoj nije naslovio "Tjednik" odno prema Tuđmanovim rodendandnim ideama. Štoviše: u Lovrenovićevom tekstu jasno stoji da je komplotni autor sceničkog prikazanja Žitko Vitez.

Nekoliko dana kasnije i nekima poznaticima je redakcije Viteza knjižice je Borislav Vajčić. Na je oštećeno vrjetelom načinom na koji je upomerat, čak je govorio i o udjelnoj tužbi, ali demarši na tekst nikada nije posla.

Tri njegova rukov rođenina i članaka o rođenima, na stranicama crne knjižice "Veletrajem lita" našla je najava posreda posle "Tjednika". Taktički, međutim, nije bio Vajčić nego Vitez. Novine su objavile i nekoliko knjižica izveđa iz tužbe koja je sastavio odvjetnik **Željko Okajčić**. Iz citiranog bilo je razvidno kako se radi o dalekovis želini kuje je potpisao njegov klijent, a izrazima su pisanjem o rodendandnoj predstavi. U riječima poetičnosti poskazu kuje, između ostalog, temotizira i sasklone između odvjetnika i optaktnog muzejsvenika, odvjetnik se poskulo citatima iz dva od tri teksta objavljena u "Tjedniku", iz onog Lovrenovićevog, te onog u kojemu se govori o antitetu Šeh krilnih putov kome i broj Viteza je, po "Veletrajem lita", bio najviše povrijeđen time što je njegov tekst napisan dragom čovjeka i što je njegov rodendanski usudak Lovrenović nazvao lovolonom. Noveška vijest bila je jedina informacija o tužbi. Da "Tjednik" nije stigla niti njegova najava.

Na, "Veletrajem lita" informacija bila je sačin domajna kao posred najednakom posreda Žitko Viteza i Željka Okajčića kojeg sam napisao i objavio u prvom nameram kupa "Tjednika", pođ naslovom Vitez i kuje. Sama činjenica da je predsjednikov svjetlakt sa kulturu (glumac, režiser, piaz, menadžer u kulturni i sportu, sportski funkcionar, političar...) Žitko Vitez

Žitko Vitez i
Rade Šerbedžija
u "Hrvatskom
slavju" foto
Ivan Stok





tažna novine koje su glasile u njegovom kraju nije bila naročito impresivna. Zaradnjivim mi se učini način na koji čovjek čija je moć tako silna da se istomerenom hramu i deset-petnaest različitih poslova i dužnosti, u koji je od onih što suština *Imamo životnika!* ne mora shvatiti kao stilažnu figuru iz dilažovljene prenapetosti, ulazi u okolišne i ljudske kraj ga raz u pričinu ugrozi su u jednom njegovom poslu. Uostalo mi se da je Zlatko Vitez već silao u četu faza svojega kada moćnog čovjeka tekina počnje izritirati ovaka odvratnost dirljivosti, svaka nemogućnost poema njegovim liku i djelu, ovak podsmijeh onih koji su razmislili poema svemu što je njemu veliko i važno. Te što je njegovo djelo, makar to djelo bilo i rođendanski polje, nakon *Imamo životnika!* (po *Antilevemu životniku životnik jestu igrokaz* je "predstavu jednostavna teksta, jednostavan kazališni koncept"), zahvaljelo je moćnog čovjeka, a ta bol postala je važna i izmjerljiva jer nije bilo podjednako individualnog koleg uspješnosti. Te boli bila je univerzalna, lica od Viteza i svih njegovih životnika, lica i od životnika, ali i od vremena u kojem je da boli došlo. Tako kako je Viteza zahvaljelo, njegove predstave bile već strahovite. Bili *Imamo životnika!* i *Imamo životnika!* posve je neopstojna i glitka prema tekstu *Imamo životnika!* (u drugoj godišnjici *Imamo životnika!* koji je podjednako izmjerljiva bol nacije čim bi nacije radila priroda. Prvu dvojicu boljelo je samo do smrti, savršen individualni, dok je druga dvojica boljela nekoliko mlijeva puta jače, onoliko mlijeva koliko je bilo onih u koje su stizali da suzama. Bili su godišnjici njihovih života. Ali ništa više od toga. Goebela je posao loše kazališne komade, jednostavna teksta, koje su potom igrali glumci koji su mogli ili morali na to pristati. Te igračiše danas ne pamtimo. Ali pamtimo *Imamo životnika!* koji je lijepe napisao kako stvari u Goebela stoji. Goebelaova bol bila je prevelika. Spazio je Viteza koje je je Viteza bio živ, ali i zato što je njegovu predstava jednostavnost znao prepoznati.

Mušio sam o tome kada sam čitao tekst u "Večnjem listu" i znao sam da sam da ipak živim u svjetlu vremena. Tebi zbog igračiše propada lica metnih vremena. U ovom drugom, Viteza i *Imamo životnika!*, stajao je ipak, na ovaj ili onaj način, vodila u smrt. *Imamo životnika!* ima svoju cijenu, ali je ona, barem u većini slučajeva, prečista naka. Sreća ovih vremena stajao se i u tome što moć u duhanu i glavama moćnika funkcionira na jednaki način kao i u prethodnih dvadeset stoljeća, ali ona se vodi u tragediju, nego u grotesku. Karika je govela: kao između kriga moćnog psa i ugrozi baka.

Zaradnjivo mi je bilo i to što se Zlatko Vitez usvatio u drugu rat *Imamo životnika!* koji njom životnika zbog novinskih tekstova putu od duhanovih boli. Većina njih su ljudi, novinari, glumci, intelektualci opće prakse i duhanovni

ave sama rođendanska čista. Nije to, uglavnom, o neopstojnom ljudima čija predstava čija nije usvatio, te su se prepoznali njegova da je njihova moć tajaj barem da kraja njihovih života, koliko i podjednako izmjerljiva je njihova guta i gladnjelja. No Vitez je rođendano odavno drugim opretnosti čovjeka. Priznaje kupa u posljednje vrijeme dolazivo, a životna je usvatio u ključne duhanovih boli, naradnjivo mi je od ostalih osoba Zlatko Viteza.

U demokraciji stao je kao hadesovom, ali svaka specijalne vrste. Konstanta je pogotke vlasti. Nalim ljudima to je stilo na krahom, pa je neko vrijeme bilo razvratno mišljenje da je Zlatko Vitez blizak vrhovnika iz onoga kupa te prirode, a ne načelne čista. U vrijeme komunistima je kao, posebno, razvratno ljudima na svoje premije, moć se pripadaju, i sad se potegnulo u demokraciji. Nalim je bilo tada poznati ljudima, govalo se. Vitez je među drugim ljudima koji raz na vlasti, a da ga ljudima prema sebi i spomen je isključivo njegovo mišljenje. Oltu je Viteza mišljenje, prišlo se. U to vrijeme Zlatko Vitez bio je kandidat za boroa neovratnih kulturnjaka, kako zbog hrišćanstva i komunistima, tako i zbog hrišćanstva i demokraciji. Hrišćanstvo se, naravno, vrtilo oko ljudima. A onda su se kulturnjaci opetih nezadovoljstva svojim društvenim položajem. Zapravo, tako su se odvojili opetili, jer je taj stajao savršen i intelektualan, ali i njemu su toreni kada kulturnjaci djelovali svoje opacije postala u stvarnost. Hadestava im hrišćanstva, ali i organizacijskih sposobnosti. Zlatko Vitez imao je uvijek i jedno i drugo. Ali i dirljivost ka spektaklu. Tako je organizirao i njegov hrišćanstvo pokra opretnosti petice ljudi hrišćanstvo djelovali. U petici se zahvaljelo (bilo poljaj kulturne i kulturnih stvaralaca), prijetilo (hrišćanstvom manifestacija pod političarstvom duhanu), ali i imenovale odgovorne za loše stanje (*Viteza Girardi Jurkic!*). Tekst petice bio je očito i precizan, te je bilo za izvornost kako odlič se rje može biti prevelik. Umjetnici su, naravno, i hrišćanstva stvaranja. Inače čisto i djeci, stvaranje problema i razvijanje strahova, pa se neko uložilo pogotke, tak i onda kada je razvratno pitanje čisti. Hadestava, ovoga su puta naravno petpili porazom na tekst Viteza su to u velikoj mjeri nalagom Zlatko Viteza. On je svoje hrišćanstva, govalo i drugo, još lica djelave tijela. Istaklo na mlant i nemilost onih kojima je petica upućena

Imamo životnika postapali poljaj je oblikovane učinke, tj. učinke koje su oblikovali on čisto onih koji su peticu petpili. Viteza Girardi Jurkic je ustao napretnosti, a Viteza je preko međugodnjinskih metacija krenuo ka vrhovnika političke nemogućnosti. Postao je mlant, savjetnik, glavni Hrvat u glumi i njegovosti. U poljajaj kulture i kulturnih djelatnika nje se potpuno uglavnom mlant, i se potpuno mlant na lođe i jachiga. No, ta i nije lica godnost

problema. Jednostavno: čitajući putopisale je, a da to vjerojatno nisu ni znali, izraz nezadovoljstva Zlatka Viteza sa stanjem svoje prijedlozima u Franjevoj Tuđmanov, Vukotić je privremeno shvatio pomisao, kao što je uvijek privremeno shvatio odnosi podarica prema sebi.

Niko od političara nikada se nije javno zapitao nad pravedno svoje iznenađenosti. Petrijer je zahvaljivao, kao što se zahvalio sve najvažnije stvari. Vitez više nije prihvaćao kao subjekt intelektualnog izražavanja i kreativnog otpornosti glasnica hrvatske kulture, ali se i dalje izmislilo na njegovoj razlici prema ljudima u stranoj. On je vjerojatno radio na tome. Sabor naravno klonulom (kao je opet daleko-jena kao snak osobne kreativnosti), kritizirao govor **Kade Šerbedžije I**, prošle se, čitao "Zlati Tihomir", angao se balana na viktorijom učest, a moći fotomontaža iz ovog lista dilaio zaključeno na ruku moja usuda.

Ljudi mogu nalažiti objekte svoje dvije i među ljudima od moći i rekama. Kada se ne bi diviti, morali bi djelovati. Kada među viktorijama, društvenim i uglednim ne bi nalažiti pozitivne iznenađenosti, pogledovali bi da se ziva u slobodnom društvu. Dok god postoje takvi pozitivni, postoji i nada da nije greška u namni režima, nego u nesretnosti: raspona ljudi u njegovim viktorijama. Činjenica da se Zlatko Vitez verbalno nalazio za Šerbedžiju dokazivala je da pragon nije povelu, nego iznenađen. A iznenađenje iznenađenja koje komarati u prvom pesterjan danima. Tako će iznenađenje i beskonačno iznad demokratije.

U tom viktorijama čitao se da će Kade Šerbedžija i "Zlati" biti zalag ujetne budućnosti Zlatka Viteza. Ako se nešto promijenilo, kao što se promijenilo u prikladnom u komunistima u nacionalizma, Vitez će opet biti na njegovom. Mo vjetne koje je prelazio, kao i društveni i čisti koje su se gurali, morali su ga u jednom trenutku uvjeriti da se nikad više nista neće mijenjati i kako je ovaj kritičan potonoma dilaio kraj i kraj.

Dve trupe kasnije su u smaku i značenju Jugoslaviju pratile u komunistima u potonoma. Jedno, KPZG, bilo je pod upravom **Ljubile Ristića**, dok su Hrvatsko bili Vukotić. Ristić je tijekom osamdesetih imao životnu ulogu javljati i kulturnog komunistu. Svakim njegovim predstama iznenađenja u bestole najbolje prvih kulturnih komunistu, ali je **Rome** potonoma takvu mjeru i granicu da nikada ne ugleda na ovaj projekt, na svoju osobnu slobodu. Kada je društveni shvatio iznenađen, a čitao dilaio se nalazio, Ljubila Ristić odlopio se u nam režim i postao prvot kulturni komunist, ali nikada nije prestao gurali odmak od vladajućih shvatanja mijenjati i djelovati. Ristić danas hvatai Ristića i Šerbedžija jer on i Srbi nisu smijeli. Hrvatsko u bivšoj državi nam iznenađenji prijetnje. Vitez nije bio javljati, nego je bilo bilo patiti takomito tribini, tak-



lance i doklone-povijesne iznenađenja. Tihomir u bivšoj Jugoslaviji nije mogao biti smatran neprijateljem. Ne kada je rođen u slobodnoj Hrvatskoj, Vitez je ostavio kako je uvijek bio nezadovoljan, te se uključio u nam režim i postao pravo patiti takomito tribini. Danas hvatai Ristića i Šerbedžiju jer oni u Hrvatskoj nisu smijeli.

Tihomir je iznenađen sve ono što su u posljednjih nekoliko godina iznenađen i Ristić i Vitez. Njama je bilo je za postati čitao što se željeli biti. Oni sad živa iznad dobrog shvata i svake estetike. Dilaio i vlast uvijek su iznad dobrog shvata i nikada nisu estetike činjenice. U svemu tome tihomir je nam uvijek, ali kada se uključio i promada, a ona je iznad dobrog shvata. Prije nekoliko njegovih na njegovim iznenađenja. Zlatko Vitez samer se u Milodanu Vukotićem. U tome je naprasno bijeljena u svemu dramama za Oboro. Naprasno je kako ona se Vukotić obitao i činjenice i neprijatelja. Na kako je njega. Viteza, pokazao svome nam, za naprasno kako je čitao Vitez uvijek bio nezadovoljan.

Zlatko Vitez imaoi žive kada ga u posljednje vrijeme upitaju na njama prema kojama po namu i svoje moći ne smije biti tolerancija. Kada ga je u nekoj televizijskoj emisiji **Goran Milić** pitao nešto za **Kajka Grlića** i **Vjerana Zuppa**, počeo je vikati, spomenući Sovjetski Savez, Langjina i jezuitima, promijeniti hrvatskih nacionalista i slobod. Dilaio je bilo gledati ga, a jel tihomir stalno. Tužno nam ostavljalo njegove riječi, nego činjenica da je vikao obitrim, naprasno iznenađen. Kao glaznik, Zlatko Vitez samer pratioja ama vikati. Bilo je koje ama leptati, ali je leptanje glazniku pama tihomir. Kada lapde mora ga čitao i posljednji sed u kasnijima. Kada vitez, ne smije se čitati. Na spomen Grlića i Zuppa Vitez je zahvalom tehnika vikanja. To je bilo takomito. A bilo je i javotno. Kao i uvijek kada se moći čitati ljudi.

Tihomir dolan kao logična posljedica društvenog procesa u kojemu je Zlatko Vitez ostavio svoje političke, umjetničke, a vjerojatno i privatne teje. U tom procesu tihomir ama nije povelu problema, ali su njegovu shvatio bivali sve veći. Danas Vitez u svojoj blama ama čitao koji ga nazivaju "naprasno aktivizam hrvatskim glaznikom" (I. Čiglar, "Večernji list"), te ga stidljivo iznenađen koji o njemu ama ponasto draklike mijenjati. Njemu nije bilo dilaio uvjerenje da je jeru aktualne hrvatske kulture, ali je problem ita vjetrenja, ama u patipalima i paktima, ne vjetne uvijek i na namni vjetne. Pakt koji je naprasno lepati Sok iznenađen putov kome i čitao na samom početku nalaio vjetrije u materijalizma metafora. Vjetrije ama iznenađen jer njegov život više nije jednostavan. Kada iznenađen paktaje bili metafora, tada nastupaja male koje drugom makane nam režim, tihomir koje su iznad svih metafora. O njemu mogu spediti samo mali i veliki kritičari, dvojim koji se upitaju: kritičarima kad god ugledaju tihomir od sebe. Glazna rije je knjiža. Knjiža ipak ne režim se glazna.

KAZALIŠTE JE ISPOVJEDNO MJEŠTO

Razgovor sa Ivicom Boban

razgovarao: Goran Sergej Pristas

politicnost 90ih

■ Dvadeseta godina su za Veliki rad znače završeno okretanje prema političkom ako ne političkom kazalištu. Znači li to sprječavanje politike u našem predstavljanju od Kazališne do Medije?

I. Boban: Politika je na samom početku devedesetih godina naprasno ušla u naše živote, obdijelila ih i bitno izmijenila. Neka je razgrnula, mnoge usustila i ubila. Nemoguće je u to vrijeme bilo živjeti i biti umni političar. Na početku rata političko djelovanje značilo je borbu na najvišnjoj ljudskoj ravnici, pravo na život. I u tu borbu svi smo bili uključeni. Štitiše je čitavo ono što je bilo i moglo, prema svojoj sposobnosti. U to vrijeme je sam potpuno odustao od izaći u kazalište, jer mi je njega najveći izazov da smo svoju energiju, snagu i vrijeme potpuno osimili izvan kazana je posao bilo politički, da svojim stvarnim djelovanjem ublažimo patnju i ubijamo sve one što su mogli da rat, patnja i zlodjelo postanu. Bila sam raslojena i izgubila svaki politički.

U tom smislu ja svoje predstave doživljavao kao antipolitičko testis, kazalište protiv bilo koje takve politike. I Ahuba uči ratu, u koju je bila upisana smrt koja o onome što će se dogoditi - tragećija obola i sluge vlasti koja sed na svom smrtarpu, te patnja i osveta polutpale majke koja je u ratu krivljen politike i te vlasti izgubila sve svoju djecu. u Kazališna - monolog-spectacle mladica intelektualca u opsjednom govoru smrdi rukovrtaške štrake na kraju 20. stoljeća koji igra njegovu darudaju: kazališna Ahubova, i život Hrvatske - scenska igra u Vukovaru, i kako smo svima stajao - u ratu: igra koja smrtu beja da se prelijeva izvanja i politički gvozdac takom potpuno na svojom identitetom koji je u ratu izgubljena, i Ahu poliranje u New Yorku - dionica zlovene djeverke iz Bozice koja jedna američki obitelj kazati da bi izgleda svoje hrvatske i trane - sve te predstave govore u u jednom trenutku i očaju o tome što se događa na čovjekom i u pojedincu u vremena u kojem djeluje jedna sila politika.



U kazalištu želim
- i u tome je za
mene njegova bit i
smisao - otkrivati
ono sto je ispod
uobičajenih
pojмова i
njihovih površnih
značenja, ono sto
je ispod oznaka i
imena, pa i mog
vlastitog



u kojem politika izbacivati na prvo i osnovno pravo svakog čovjeka, pravo na život. Posljedice su tragika. Kao što je tragika i nesustavaizirani i bescilnost svijeta moći, vlasti, kapitala, državnih i nacionalnih interesa prema stradalima i putujućima. Antagoni i Antagoni govore o dubokim problemima u post-nacionalnom svijetu koje je na određeni način još traumatičnije od ratnog. Jer već toliko rata padaja sve masovno, a nakon rata i čas napokonje. Sve ono što se u ratu dogodilo, što je nastilo i preživjelo, što ne vidimo jer smo obuzeti golim borbama za život pod utjecajem adrenalina i straha od smrti. Izbacivajući vlastiti strahovanje ljudi ipak nakon rata polako spoznaju i otkrivaju.

Moje predstave nastaju u vrlo jednostavnim i otvorenim pitanjima što sam ja, što se to sa mnom događa i zašto? Što se to sa nama događa ili se dogodilo, što je našim, kako to radim i zašto? Što i kako napredak, što vidim – što živim, što ne mogu, boli, čemu se veselim. Sve ta pitanja, u daru u dan, u odnosu na to kako se ja i drugi oko svoje mijenjaju i kako i drugačije odgovore. Politika je nekakva, kriza i bol. Nema. Nemašto politika dnevnoživjeti stoljeća koje se tako čisto tragikom odvijaju i koja rjeđe sa lica putujućih čovjekovog postojanja, i suda se je i spatio tako koje se na njih najviše govore. Dug tuga naše politike kazalnice vezano uz moje predstave i meni osjećam ok neki otpor. Možda i zbog toga što osjećam da ove moje trke na taj način osen-

oviti stvari, pokidajući ih agnosti u ruku, ipak na kraju 20. stoljeća podijeliti i potpisane temne i pignire. Jer svako takvo izmjenjivanje utjecajeva. Stvari, život sam i mi se tako utjecajevima mijenjamo, a ja govore o toj svojoj svakom svojem predstavi u bolim govoriti. Svako izmjenjivanje uputava i ograničeno, a u kazalnicu šalje – i u tome je za mene njegova bit i stisne – otkriveni ono što je upod slobodnih pojmovi i njihovih povratnih znakova, ona što je upod osnaka i mena, pa i mog vlastitog. Pretpostavljam ono što je upod osnaka sa što možemo da postavljamo i same uvijek otvorenim neki nova mogućnost, saznanje, pa čak bogatstvo, tuga, i mistika. To promjene i promjene koje postojeci i povišen od stvari, to otkrivanje zna da kroz, a promjena stvaranja i stvarja predstave čini kazalnice jednostavnim, neposrednim i uvijek dragocijem. I na mene je to jedna mogućnost kazalnice kao kazalnice u 21. stoljeću. Činim se upotrebe kazalnice u političke svrhe, ali još bolje kazalnice u stvari naše otkrivenje politike, jer kazalnice koje je u stvari gubi svrhu sloboda i mogućnost slobodnog izbora i govora. A možda da bi i u životu trebali postaviti neki kreativni i djelotvorni način djelovanja, umni, di upod, di zaslužiti ili naplatiti politiku. U politici postoji uvijek ono što se zove i ono što se ne zove. Takvom kazalnicom nama uputa u kazalnice. Kazalnice je upotreba moćno. U dubokoj tuzi, slobodni i otvoreni portretirani pitajući samog sebe i tražiti odgovore, sama dijalog

je istovremeno sa slobodnim razmišljanjem glazurni i osim kazalnicama. Na predstavi: dike iz dijelova sa sobom, sa stvarima, odvajajući što se u meni zbiva, što se i odvajajući što se te stvari i osim do mene i sa nama ostaju, u odnosu na to što se događa oko mene i u svijetu, postavljajući probleme ili teme u kojima sam bitim sa svim govoriti. Kazalica o tome u svojim predstavama naša i stvarni drag put njima pokazuje di pjesam stvariti ego sa što ne postaje ništa. Možda da li naša di i izmišljanje u kazalnicu na pjesama u 21. stoljeće treba biti povezan govoru antropocentričnom otkrivenja što smo mi sami kao je naš stvarni identitet, koliko je on utrojen i objavljen našim redovima, imenom, obitelji, odgojem, nacijom, kulturom, događajima, u neposrednom i postizvanom svijetu, koliko una kriva opterećenih ili napadnih dnevom i pojedinačnim političkim umni i umni nas umni. I kako se taj napadnja, koja bliskuju i ras svjet i nova svjetla je i naši kreativnost možemo otkriveni.

3 Ispostavlja trudi da država nas ne vodi politički dijalog samo sa svojim držav – slobodni, criva di jerna glava. I druge grupacije na svojoj organizaciji sa svojom političkim strategijama planiraju u vode nove, barokizirane, izvedbene svote, umirovljenici, zasluženi, penzionirani. Za razliku od drugih evropskih zemalja, a pogotovo Amerike gdje se pojedine političke fronte čine svoja kul-

publika 9000

O RAZLOZIMA ŠUTNJE

ILI

**ZAŠTO JE POTREBNO DA
SE STVORI IONESCOVSKA
"SLOBODOMNA DRŽAVA,
PRIJATELJ MIŠLJENJA I
UMJETNOSTI, KOJA
VJERUJE U NJIHOVU
NEOPHODNOST I U
NEOPHODNOST
LABORATORIJA"**

piše: Ivana Sajko



Je li moguće da je mrtvac kritičko obrazloženje neopozornosti da konstantno obradi svoju problematiku sadašnjost ili je pak rezultat dobro promišljenog sistema zabrana koji misleći, ali uvijek sprevan da čuje, razdvoji umjetničku kritičnost (ili kritičnost rad umjetnosti) i promislana je govora predstavljajući se? Jedno je sigurno: u Hrvatskoj ne postoji politički teatar. Niti li se nesretno naslanjati rijetko naprednim repertoarima političkog sadržaja, buduci su one takve opere, toliko bježljivo cenzurirane od strane autora da predstavljaju tek satelitske i

nespretno pokušaje da budu aktualne, ali istovremeno i uopće distancirane od te iste aktualnosti. Na tajne je došlo gledanje političko, a ona logika na spretne ih ne čuje. Politička aktivnost koja u Hrvatskoj redovito nastaje da najmanje socijalno jedinstvo: prava idejnost koja jezik, nacionalnost, vjersko odvajanje, vjerskoopovijest ili pak politika pri socijalnom prilagodljivosti (novi komunistički i novim povjerenim odvajacima. Na sceni se ne pojavljuju frustrirajuće zamke u kojima se nalazi mlado hrvatsko društvo. Je li njihovo nesposobljavanje razumljivo da je pak

predložio neki partijski demokratskištvo) koja dođe u svojeg mišljenja napada na neki demokratski radionica? Odlučio je kako se autorstvo protiveći utvrditi da upriliči konkretan stav spram teozitika kojim je prije svega potpuno takva diskreditacija, bez obzira na to od čega se i negativni ili pozitivni odnosa. Stoga je samo privlače kako ona što utvrdi nezadovoljno sadržaj negativni i antagonistički odjek prema vlastitima znan. Navedeno se teatar, antiteatar, nemerikant na kritiku općenito, a kao i kritiku upućena vlasti, zadovoljava antropocentričnim repertoarom - predstavama koje otključavaju odgovornosti i autoru i matična pozornica.

Između po takvim odlikama, hrvatska scena postaje izvan hrvatskih granica (preliminarni suzroci dugih potražaja) ali pak postoji u daljnjem svijetu (nacionalna rta na što tradicije, a ne sadržajnosti). No kazališta nije iznimno stvaralstvo, već konstanta društveni čin na ga je nemoguće postaviti izvan tog društva, budući da ono na njega konstantno djeluje čak i kada nije tematizirano. Pa čemu onda izučiti, čemu izmisliti na redovitim scenama i poluzgovorim repertoarima? Čemu se skrivati iza stupa i prelati danak strahu od domaćih?

Nepotrebno ozbiljno političko kazalište postaje se od povijesti zabrana i čuđenja od tajanstvenosti "liturgije" koja se upućuje refleksiji. Ne trebalo bi zadržati na nam kako bez obzira na moguću elitnu, politički teatar nije i protuslovni teatar, on nije potpuno izmisljen na nepodudarni način i na umjesto kvaliteta konstanta je jedna i druga. On je prije svega intelektualni odgovor na sadržaj, radan i dokaziv. Njegov se odgovor mora sagledavati u artističkom kontekstu budući da mu je artizam i jedina namjera. Umjetnost ima svako pravo da reflektira vlastiti trenutak, kao što ga i umjetnik ima pravo

prozračiti dobitjeti. No što se dogodilo s promijenjenim stvarima hrvatske scene? Što se dogodilo s temama koje istinu jedino u obliku strasti i maštovanja ili odvojenosti autentičnih interpretacija? Politika se aktualnost svla na temelju poigravanja običajima i počinu zabava. Razlikovan pristup pozornici na postaji na u formi, a na tematici. Nemojemo je kako u izvanrednoj posejnoj koji stječe iz transmatičkih izrazitima kroz opseg desetičja, na postaji getivo na jedan kazališni projekt koji se tim desetičjem bavi.

Avangardna se kazališta spram politike postavja etnocentrično ignoracijom, čak i potpuno, uko je nam pojam transkulturalnog umjetničkog djelovanja sam po sebi jako izrazljivi politički stav, što ukazuje na nemogućnost slobodnog djelovanja u "legalnom" kazališnim ambijentu, ali i na defenzivno mišljenje kako je problematiziranje sadržajnosti savremi isključivo i besprimjerno. Jednako je samo nepotrebno umjetnički utop, kao što je to trebalo biti gostovanje Laba Art Expressa na RITEF-u 1996., da stavove estetičkim redovima. Stoga avangarda nije ruka od političnosti i distancira se vlastitim konceptualnim temama, ograničavajući svoje djelovanje i produkciju iz općeg da ne bude banalizirana aktualnostima. I dok se polje intelektualnog istraživanja proširuje, granice se umjetničkog istraživanja sužavaju. Zamisljamo se na kazališna umjetnost kao budući da ne više postaje prilično imperlativistička, i to u jednoj nedofeširanoj najvećoj eliti: eliti koja svoje stvaralačke pretpostavke čipi izvan vlastitog vremenokoprostornog miljea. No možda je izjakaže iznatačno poljeja predviđet na mogućnost djelovanja upošte te jedina moguća obrana od degradiranja kazališne poezije? Kako god bilo, svjedoče je nagledati dok avangarda umjetnik na

nezainteresiranosti ili se pak njome poigrava, uko je od strasti došlo tak malini konak. Kazališni kazališni nastup može biti predstava antiteatar apolitiziranoj dokazne njegavito gostovanje Schmitz teatra u Vukovaru. Oni raga obični našta vije, no dječje na scena par montata i kamera od kojih je jedna minimala gledaliti, a druga glumci dok se, a druge strane naravnog naroda, ograničavaju na predstava. No da predstava raga dolje. Performans je samo teatralnim činom smisla - sadržajno na jednostavno izjaki, publika i njih i poraziti. Ovaj je projekt samostan zbog simboličnog "negiranja", kojim se zadovolje na opće stanje avangarda, budući da je njeno nedjelovanje ovim konkretno izrazeno - Schmitz teatar je putem nastupa odlobo nastupiti.

Suvremenost je potrebna svake umjetnosti izmisliti na svoje znan. Ona nije prjetača jer je sama te se nezadovoljevo ili čak onuda propicijama kreći nju, trebala smatrati transparentnim djecom se čitavu zgodnu. No dok umjetnost luti ili pak zamislije neke nedofeširane scenske sadržaje u logiku uvijek ostavlja mjesta za odstupanja vlastitim izjavama, teatar će ostati izmisliti. Jednako kao i njegova publika

THE REASONS FOR BEING SILENT

The non-political attitude of the Croatian theatre is, in the first place, the result of the auto-censorship of the authors working in the classical theatre and of the off-the-ate ignoring the actual moment. The Croatian theatre treats subtextures as something to be punished, something dangerous instead of starting to practice it as a necessary social and artistic act of will.

Schmitz Teatar u Vukovaru



Pronađi svoje mjesto u mraku

Pisec: Ivan Vidlič

Političko kasmilif: rta masaka
za glumice, iljadaka za tamba-
sile plus hena i pite do zvez,
maljari za tereni na ljetnoj
padi. Ne, to nije političko kasmilif,
od je vrhuno politički
svetom, i dika traktiravati
vazmeta ti kasmilif. Iljano.

Političko kazalište - u uvjerenom značenju tog pojma - danas u Hrvatskoj ne postoji. Takvo kazalište podrazumijeva angažman u društvenom i političkom smislu, spremnost da na reference političkog i političkog trenaška odgovori kritički, angažirano i izvanog.

Stvaranje duba nove kolektivizacije, obje-
njenje, stvaranje apbi interesa grad pojedi-
naca, na autonomiju pojedinca i indivi-
dualnosti kolektivizacije, to je ono što
pristupa. Jer za svako pojedinca stvaranje
potrebno je. Duba pojedinca, duba,
duba majke. Kolektivizacija je to samo jedna
od "kolonizacije" duba i stvaranja je na
kolonizaciju godinama. Zat je u Hrvatskoj
stvarila, ali ugrada da je pobio duba nove par-
tizanske. Socijalizam je podesen i stvaranje
populističkim duba estetske napredne ku-
lturizacije i nacionalizacije iako se to
dubi iako.

U ispolitičanoj atmosferi jednog društva koje otkriva da vrati miru svoj kompleks slabosti kojim su se građani dobrovoljno opasali zbog rata i usaglađuje države, ostaje malo prostora za jednu od temeljnih potreba čovjeka: slabosti izražavanja.

Režija najefikasnijeg čina jedna je od prvih izlaza takvog staza. Političko karaktera postaje političarima, instrumentalistički, zbog nacije, tamošnja misao ideja, ideja.

Svaka vrsta samostalnosti čvrti ne zamisla kreativnost pojedinca; ali ona se temelji na otvorenosti, a konsultira pogotovo, ne odmah laho. Nju vrši najmanje petnaestogodišnja osoba, društvenost, izvornost, elastičnost, kreativnost i egualiteta, "nestranost" teoreti; jer to je društvo otvoreno svim akcijama u situaciji opasnosti.

Sam kanalizirani fin poželjave dvostrukosti: on je dvostrukim dopadaj ili dopadaj dvostrukosti.

edna lica je, prava istina, trijet-
nufki oblikom nadiraj. Četvrtina
pudistare njetke se podrokuje
tom varijetom sjaja. One su
danas u većini slučajeva osuđene
na murgu i mučiteljno sim-
metrio. I te podroje - dak i kad
pugovane intelektualno i
moralno osuđene - njihov
odnos sile sile.

II Institutionalization and diffusion

defracione tasirn,
površinski i površni
aspekt svetline nadzasta
unjetnički aspekt kara-
ktera lica.

U tom slučaju pred-
stavu se izračun povi-
šeno kao društveni
događaj, priredba, dom-
jenak na koji se odnosi

više da se pokušalo nego da se gleda. To je porudokanalitika u kojoj je važnija dramaturgija stolica, tj. rasporeda u dvorani - što je u prvoj redovnoj i što u

posljednjih, tko u loži i tko tek
puna ponariki iz podruma li i
na, tko je u kasolite pristigao na
našio, a postavljen i u odredi

iz na to prilika, što se ra porednja
sluđi nađi, kroz kancelarijski
rugoq - društveno inferiornog,
natajnog i finansijski
n, nakon slonika u dvorana čeka još
porucenje: qeđi tek kad se svjet-
je ostala koja slobodna stisla,
u mjestu u seđi.

mgane crjepila i predvratu počne, za
se pojaviti u kasnidolu samo zbog
sve sretnila i počne dječica.
dijeta ukus. Ali kako je dječica u
okruženju vremenosti zasa ni stao i
to vrijeme, negdje između dječica
dijeta dječica dječica dječica i ukus
dijeta zasa prevrće u nahu sretni
vremenosti dječica dječica i dječica
ni nekako predvratu dječica
dijeta dječica dječica dječica dječica
dijeta dječica dječica dječica dječica

je zapravo uvreda i plemićstva i domoljublja, kičasta kosturnična opereta. A i sa takve navede zapravo se krije politički potez poguban za daljnjeg razvoja hrvatske kulturne scene.

Paupertasija, koja je mnogostrešni proces, stila materijalnog siromaštva zahvaća i veći segment društva. To političarima

izpostavljati se, jedini je program kulturne politike koji čini, ako se treba nastaviti, našoj kulturi doći olakša.

Takve kazališne dane na repertoaru ima razne milove i mislovanja, povijesne komade pisane po svomajm aktiva polnima, a na primjer dane cistilazne jednog **Milo Budaka** kazališna volidna. Na stazu, spogor opakun ljudski i politicki cudo - stvar nije su dila bi estoviti minara i kran, svih tokova spetile klocatun, dak i u vremenu kad su pisana nam mnoge dodivnih tocka i krajem drugog milen

U drugom stadiju nezavisnostine to nije politika pokretanja se jedan Amilina (hrvatizam) na politiku kulturnog aktivnog nacije. Sukobljenosti i lagatke temeljiti raspon nove hrvatske literaturu i knjižarstva prestatu bi se od politika u vremenima Osnovlje do poznatih partitinskih opada i seopada, od triling života u dječopu do ljupkih dječopovskih života ljupke opale, komunističke hrvatske i slavnosti nacije opale.

Priznajući pravičljivi i bezuvjetni otpor u
Bivstavi, što kojim je i šantirilo dupao u
sadržak, sadržaj u mla i program izvorne
okultizma, koji nam je u prvoj polu stol
jea nametnuto odgojima u socijalizmu. Ali kad
tine parafrazirao pravi Jakob Sedlar u svojoj
nabavini kanadama - dobavio i vjerbo
kudavio dođe voljeva kod biva kanaristi,
kulturi petnaest stana je podvratne radi
biva kanaristi u ovom oblikovanju. Otiš
makar za stranicu kličevnog stava i morala,
bjele od tihovih predradi ka svog od napuma.
U takvim slučajevima, tek da ne upast ropanje
ali i ne zabaviti, nekome naroca u dijaloge
svojim "Hroni kosa".

U takvim okolnostima, nargovani su političkom kancelijom moći nargovani su slobodno strazaju i izokazanja, a što opet nifia ne mañi ako ne nargovu ne proñi na temeljit principu dñstva navedene u takvuju postu, di bode i demokracija.



Rasprava Vijeća Komune o Zakonu o kazalištu (svibanj 1871)¹

VALLANT: delegat za obrazloženje

"Zahvaljem da se članovi Vijeća rješe na razgovorima nadležnosti.

Kazališta u stvarnom smislu spadaju u područje Stalne uprave, na kojoj je da radimo kazališne ustanove i da bolje sadržimo. Ali, kazalište bi moglo biti valjalo amatori oblikom ustanove, a u jednako bi republika ona upravo to trebalo i biti. Tako se ne može izbaviti i naša pravica, a Konvencij je u jednako dekretom od 18. siječnja godine II. dana odluku da Komuna Ministarstva priprema pravnu nadležnost kazališnih. Sada je na Stalnoj javnoj upravi da se radi nadležnost kazališnih: nadležnost, valja izvesti na temu da je revolucija 18. godine vratila slobodu kazališta i da će naša revolucija od 18. stajati naoproti radnicima sredstva za rad i proizvodnju.

Kazališta bi trebala pripadati utrošakima zajednica i to je razlog da je Komuna obrazloženje dala potpuno da u ta svrha sačuva sve umjetnike. Izdavanje od Vijeća da glazbeni izborni kazališta zavisi od Delegacije obrazloženje. Međutim, radi protiv da Delegacija stoji za umjetnici vrši strog nadzor, posebno na načinu stajanja kazališta je sadržaj. Ali, Stalna uprava je upravo izmislila direktivu Opere – čim kop stajanje na pozornici upravo politika u stvaranje podloge kazališta. Izdavanje od Vijeća tak glasi protanka koji će mi sadržaj se dati.

URBAIN: "Građanin Vallant rano je učinio ovaj zahtjev u vezi s obrazloženjem, no ja bih želio dodati da policija može vršiti nadzor nad kazališnim radu održavanja jerda sa vrijeme predstave - i jednako to. Kad bi je, pak, do izvedbe predstave, bilo bi najbolje da se kazališta pripreme obrazloženje. Kazalište je, naime, najveći i najvažniji utjecaj naroda. Za razliku vladavine kazalište je podloženo u svim porocima na čemu, pak, učiniti da ono postuje svim građanima vrhuna; a od naroda polako postaje stvart čemo narod građanin."

(Ustao i shvatio: "Nis dobio")
(...)

FREDERIKOVAJČI: "Građanin Vallant je na početku govorio tražio nek pravu na kazalište on izdavanje da se izvodi kazališta u tom smislu.

COURET: Najbolje san da je kazalište sredstvo javnoj promociji i to bi ga stoga trebalo pripisati Stalnoj upravi.

FREDERIKOVAJČI: Može priznati da se nalazi traženja usvajanje porocnosti ista oblikom je i koreografija. Doprinos tome, upućen da na i kazališta, zakonski prijedlog.

"U skladu s načelima iste da je stvaranje i zakonski potpuno Prva republika II. formala godine

II.

Komuna donosi odluku:

Prva uprava obrazloženje upravo je stvart kazalište je u nadležnosti Stalne uprave. Izdavanje je delegacija da učine svaki oblik eksploatacije kazališta bilo od strane direktiva bilo od nekog utroška, to da u njemu u najkraćem roku uvede prekid utroška."

Edward Vallant

FIAT: Ne razumijem zašto građanin Vallant, kao ni ovaj građanin Courret. Ne potpisuje na intervenciju države u kazalište, ali u kazališnost. Kada je riječ o državi koja je u pripremi kazališta je tako potreban jedan Richelieu, jedan šef Obitelj Mazarin, ali u slobodnoj zemlji, u kojoj su sastupljeni individualne slobode sloboda misli bilo bi antipodložiti stvart kazališta pod nadzor države. Tako je pravo da nadležnost na koje se misao izvesti svim djelatima, ali razgovor je u put, u vrhuna kazališta nad misli, naime nepodložno i razgovorima. Sada kazališta kazališta upravo i put u tome što se one slobodi političke kazališta. Kada je Mazarin stvart svoje kazalište, potpisuje i u jedno drugo, političke kazalište, ali uo nije bilo Mazarin. On je stvart svoje kazalište upravo nasuprot svim kazališta je država bila politički i stvart. U ovom se trenutku ne postavlja strog nadzor nad kazalištem, ali politički upravo pravo individualne misli, njeno pravo da se izrazi u bilo kojem obliku.

VALLANT: Čim se da građanin Fiat nije stvart izrazio moje misli. Za Prva republika slobode kazališta nije znači isto što i na raz. Ona je dionici stvart upravo kazališta. Tako bi, na primer, odredila da se održava kazalište izvedbi, puta trajno, upravo države, kadgod djelatima u one proizvodnja, varnja djelatima i u one slobode. Najbolje san da je takve djelatima od velike važnosti i da bi ono trebalo biti temeljni značaj politika stajanja. Pri tom je od najveće važnosti da se policija ne upliće u stvart stvart. Možemo ali na tim da svugdje upotrebljavamo socijalističke ustanove. Posebno da oblikuje stvart II. stajanja bilo da će se svugdje je u stvart proizvodnja i proizvodnja maksimalno napredni. U umjetnosti je eksploatacija završila još i veći dijel u stvart radnicima i djelatima je kazališta svugdje eksploatacija od rila do rila. Posledica je građenje da se preduge kako bi priprema. Najbolje, radi se o pitanju i koje su kop. U kazališta valja uvesti prekid koji bi se temeljio na jednakosti, prekid utroška. Na policiju je jedino da javni molosti i podložna njeno upućenost. Zahvaljem da se od razlika javna porocna delegacija na javnoj upravi, ali u ovaj naznako na bi bio postu za policiju, već bi ona s pravom spadala u nadležnost obrazloženje. Na upravo je kazališta da sadržaj

postskriptum

Da li govori prikras a cjeloviti odgovori osim što je dosta rešeno na napravit i li djele Trabant i jedno zasigurno *Pavle komarce* mnogi sudionici svoje zapovijest

Študent 2. prijavio godine 78. (Študent list, 22. ožujak)

PROKSIJAHUĆI, građanin Velle

POVOHNI SUZAC, građanin 6. Courbet

(Izveće je počelo s radom u petnaest sati i trideset minuta. Prošle je zapovijest a prošle zapovijest.)

Gradska PRISJERNIE: Gradska Otpis moli se riječ a vjeri na zapovijest.

Gradska OTCEN: Usporediti izveštaj "Študent lista" sa zapovijestima što smo ga upravo čuli, neopodbi se ne izmisliti kada sam vidio u izveštaju je mjeri izveštaj općenito. Ne općenito nikako, već izveštaj stane atoni i nekad da se ono uprta (...).

Gradska BEREDE: Podržavam prijedlog građanina OTCEN. Neopodbi je da "Študent list" uprta jedan tako važan dio naših općina. Tako sam u vezi a Vuklanskom izveštaju i kazališta milijuna da je bilo potrebno objasniti i naziv izveštaja što se našla na tu temu; bio bi to dokaz ne samo neprijateljstva da nas njihove prijatelje nisu toliko uzimali i da na želimo gašiti vjerno razgovorajući oko toje stihovne pitanja, naposlj, bio bi to dokaz da primamo prave slobode govora. Građanin je Felix Pjati također stao za izveštaj našeg prijatelja, a mi smo objasnili; objasnili da "Študent list" uprta svoju grešku

Gradska CLEMENCE: U zapovijest a izveštaj neke moje izjave a da izveštaj nije urešen ni a dimali izveštaj - izveštaj da je tako.

Gradska RASTOUL: Uvjetim protiv puzenosti koje se javljaju u izveštaju. Koliko je de mese, ako se a takvom pokušaj nastavlja; naposlj, list da govori da nastavlja u izveštaju pravima. Kako li ovaj bioš bihi spoznat a sam li sam izjave na onaj izveštaj.

¹ Izveštaj iz Izveštaja Komarce, građanin od 78. ožujka 1871. Ova prijava pri je put objavljen a časopisu Yela li 6.

² La Revue de France, inf. E. Lachaud, Paris, 1871. drugo. Neopodbi izveštaj E. Maupero, 1871.

prevod: *Gradska Pjati*

biografije protagonista

CAMILLE-PIERRE LAMSEVIN
(godina rođenja i smrti nepoznat)

bioš, jedan od vođa sekije Internacionalne a Paris, autorom 1878. podizati Nacionalne garde Paris, član "margare" djevoile predstaviti orijentacije, član Delegacije a pravosuđu. Nakon pada Komarce emigra, vraća se u Francusku 1880. a pomoću asocijacije potrošačkih udruza za odrasle. Tipičan primjer radikal Komarce, Langensow je li a šireštom "Dama Komarce", izli se, najzadna stvarnost Langensow. Piskela a sadržavne imaginacije.

DOMINIQUE-THÉODORE HEGRE DE MONTMORE
(1816 - ?)

predsjednik zbornice od 18. ožujka, vjetrošni, politički gonjenik, član "većine" a Delegacije za francuske. Nakon pada Komarce sudionik, gubi mu se svaki trag.

FREDERIC-ETIENNE COURMET
(1838 - 1885)

izveštaj študent, potom sudionik osnove, završava više puta pod optužbom da je blaković, sudjelovao u borbi za vrijeme junaka opade Paris. Član "većine", izveštaj Komarce, Delegacije službe najpoznatiji a Delegacije za vojna pitanja, delegat. Sudnje najpoznatiji (čef policije) od 28. travnja do 18. ožujka. Nakon pada Komarce nakon uzroka u Englesku, blaković je delegat na Kongresu Internacionalne 1872. Nakon amnestije osnove a blakovićima bome u Lyons a Paris.

LEO FRANKEL
(1844 - 1891)

rođen u Budimpešti, postao socijalist na studiju a Njemačkoj, izvještaj zbornice zapovjednik a Budimpešti 1866, puz saš a Englesku. Mese prijaviti 1867. god. uzemlje sekije Internacionalne u Lyons. Radi kao blaković radnik a Parisu, te je najpoznatiji a Langensow sudionik a procesu 1870. Nakon pada Drugoga carstva objasniti službe sek. cija Internacionalne. Jedan od najpoznatijih članova "margare"

jine". Kao delegat za rad, izveštaj a trgovina uvodi čitav niz mjera, kao a sudionik revolucije-novog rada. Razgovor prikras podizanje sekije, rođen na smrt. Bježi u London gdje nastavlja a radom a radom a Internacionalne. 1876. godine vraća se a Mačkicu a jedan je od izveštajevih mačkica socijalističkog pokreta. 1882 - 1884. a sudionik je zbog jednog izveštaja, potom odlazi a Beč gdje nastavlja u radovima novinara. Vraća se u Paris a 1889. sudjeluje na osnivačnom kongresu. Druge istraživačke kao a na objektivnom kongresu. Izveštaj kao dopisnik jednog socijalističkog glasila, te smire od upale pluća, zapovjednik izveštajevih. Posljednje mu je bježa da bude odgazan na groblje Père-Lachaise, gdje li komarce a da mu grob bude pokrenut crvenom zvaničnom. Prijatelj je socijalista 18. stoljeća.

JELIX Pjati
(1810 - 1888)

novinar a puz karističkih djela socijalne tematičke poput "Razgovor a Parisu" (1847). Sudjelovao u revoluciji 1848. poslije radikalizirao se Druge republike, nakon 1848. bježi a Belgiju a Englesku. 1868. vraća se u Francusku a izveštaj prava a puz novinar općenito. Študent, potom bježi u Englesku. Vraća se a Paris nakon pada Napoleona III, izveštaj glasila "Combat" ("Borba"), a je sekretar ovog "Le Vapour" ("Otvorak"). Jedan od najpoznatijih političkih novinar općenito. Je ipak, čini se, rije se odavno poznato Komarce na sudionik, kao li je nastao odmah po politiku izveštajevih službi. Jedan od vođa študentovih "socijalista" a Vjetroš, član izveštaj Komarce a Langensow sudionik na smrt, bježi u London gdje dolazi u rukov a gotovo svim izveštajevima, te puz općenito članstvo protiv njih. Nakon 1880. godine vraća se u Francusku a puz Pjati napušta političko radništvo. Uvijek prijatelj novinar "radikalne bome" Komarce.

Dr RASTOUL

(ime nepoznato, 1835 - 1875); blaković, politički gonjenik, član "margare" a Delegacije za javne radove, najviše je puzovao organizaciji blaković službe. Nakon pada Komarce program se neli otok. Uvijek se pri političkim bjezama.

RAOUL URBAIN (1834 - 1892): prvotno blaković, politički gonjenik, jedan od najpoznatijih blaković "većine", član Delegacije za obnove i vjetroš pitanja. Nakon pada Komarce sudionik na osnivačnom radu. Nakon amnestije radi kao blaković blaković a Vjetroš službi, jedan od politika.

EDOUARD WALLANT

(1840 - 1915): radnik, doktor znanosti, blaković, sudionik a Francuskoj a Njemačkoj. Član Internacionalne a Centralnog komiteta Nacionalne garde u Parisu. Član izveštaj Komarce a Vjetroš Komarce a delegat na obnove. Nakon pada Komarce sudionik na smrt. Bježi u London. Politika više aktivna, napušta Internacionalnu nakon kongresa 1872. sudionik da "bježi dovoljno revolucije-novog". Nakon amnestije 1880. sudionik novina u Francuskoj; rođen od 1871. poslanik a Parlamentu a jedno od radikalnih predsjednika Parisa, a od 1891. član Vjetroš socijalističke partije.

PIERRE VISINIER

(1823 - 1902): novinar, a zapovjednik od 1864; postaje tajnik Eugena Bona. Program li nekoliko meseci zbog mnogih antiparlamentarnih nagisa. Član sekije Internacionalne u Londonu, vraća se a Francusku 1868. dještaj kao novinar a politički gonjenik, te li sudionik. Sudjeluje a borbi za vrijeme prvoga opade Parisu. Uvijek sudionik "Paris ličev" ("Slobodna Paris"), a Njemačkoj a "Journal Officiel" ("Študent list"), "blaković" član "većine" a Delegacije za javne radove, podizanje Vjetroš. Nakon pada Komarce sudionik na smrt, bježi u London gdje dolazi u rukov a gotovo svim izveštajevima, te puz općenito članstvo protiv njih. Nakon 1880. godine vraća se u Francusku a puz Pjati napušta političko radništvo. Uvijek prijatelj novinar "radikalne bome" Komarce.

PREMIJERA: 21. 08. 1971.,
Dubrovnik, Lovrjenac

Režija:
Georgij Panu

Uloge:
Božidar Bohan (Eduard II)
Izet Hajdarhodžić (Mortimer)
Ratko Buljan (Gaveston)
Milica Podrug-Kokotović (kraljica
Ana)
Miro Švec (kraljevski brat)
Miro Šegrt (kraljevski sin)
Krešo Zidanić
Žarko Rajčić
Ivo Firić
Vlado Kovačić

Prijevod:
Truda i Ante Stamač

Scenografija:
Zvonko Lončarić

Kostimografija:
Marija Zarak

Glasba:
Pero Gotovac

Songove izvodi:
Ivica Jusić

BERTOLT BRECHT ŽIVOT EDUARDA II., KRALJA ENGLESKE

BERTOLT BRECHT -
THE LIFE OF EDWARD II.
KING OF ENGLAND

The Dubrovnik summer festival of 1971, presented for the first time Bertolt Brecht's play "The Life of Edward, King of England", directed by Georgij Panu. The performance, consciously creating a detachment from the still strong Gervasio's influence, tried to find new performing ways, thinking over the questions of the space in the stage and relations between the reality and the theatre, between the audience and the performance.





Stvar teatra

Premijera Brechtova
"Života Eduarda II,
kralja Engleske" u
režiji Georgija Para
XXII Dubrovačke
ljetne igre

Piše: Vjeran Zuppa
Snimio: Enes Midžić



Štoga su na predstave ispunila dva naravn
mistična dogma. Prvo: ona je u tolikoj mjeri
izazvala da je svatko koji nije lako prisvojen. Drugi:
ona je tako prisvojen da je nije moguće lako
izvesti. U opći, a neopredjeljeni dogma ili su se
ispunili i prihvaćeni **Rezebra** "Direktio Eterna
II" u reči: **Georgije Pava**, a u brodi festivalnog
dramskog **rezebra**, ta kvestorija izrazila. Ipak
samo jednog **Rezebra** predstava voditi da i ova
mistična i ta, a svatko **Rezebra** izrazila
dramskog **rezebra** izrazila i **Rezebra**.

[illegible][illegible][illegible]

manje glavnih grana. To znači, kaže još
Favos intervencija u Rječnici teatar, a između
teja zemlja podložna o "dvastruki Rječnici" Ra-
tek u *članak* *višestruki* kaže oštećenje: kva-
liteta, a stoga je zemlja intervencija u jednoj,
Rječnici djele *izmanjivosti* pitaju. Štoviše, ta
zemlja intervencija koja ostavlja zemlju o kojoj
je bilo riječi podlaže *spomeniku* glazbe na razini
temeljnih pitaju o Favos predstava. Koje je to
zemlja?

Ali i pored velikog znanja o ponašanju i bihevioralnim podacima o vraćanju životinja na dnevni i noćni spavanje, dopuštajući im da se opušaju i rade svoj posao, treba je pitati, makar i na osnovu naših općih saznanja o tekstu, pisanje Zalka? To pisanje je u Bechtelovu tekstu takvo da implicira sljedeće: Bechtel, pita i mišlja, a jedino znanje, znanje vlasti, i njemu samom njemu, postaje, smisljen, koncept, nije, niti je. Bechtel općopitno.

Izveštje "Zivota Edvarda II. kralja Engleza" daje razne nepovratne **scenski ekvivalenti** u iznimne doplate, koncipirane na kao njihov prikaz, na kao njihovom ponosom, već kao poboljšanje njihove minimalne intenziviranja, nastali jednim modernim scenski odgovor na to pitanje: već samo izjave povijesne upade iskoriste nas, života i stvarni u kraj njihove božanstva ponosila.

Božićni Plovo pokušava, nažalost, lišiti se same zablačenja na sreću, već i vrhove staze koje upućuju na to da ovaj turistički postojak ostane, vraćajući glavnice svojih odnosa, integraciju gostima, te stvarajući pojedina, osobe neke akcije, stvarajući nepredviđeno i prekratkost akcije masne. Gotovo bi se moglo misliti da ovaj redoviti postojak, iskustvo tak i zaslužiti na sreću putnika, koji krajnja interaktivnostima sile u osobe osobe superiornosti masni redoviti postojak osobe glavnice prema postojak i izdavanje osobe. To se osobe i postojak

[illegible]

Is Doga, ali, misli dragoj dojam? Opatstvo
rečeno, strajka su od nekog trenutka a predstavi
hoj kao stvarna sednica u stilizaciji
kaviraju gledaoca na ovaj način, pretvaraju
svešta u stvar, a svešta u stvar, gledaoca uče
u kralj i predstavi, otkrivaju su svešta
pogleda jer su od nekog trenutka. Is Doga, ali, misli dragoj dojam? Opatstvo
rečeno, strajka su od nekog trenutka a predstavi
hoj kao stvarna sednica u stilizaciji
kaviraju gledaoca na ovaj način, pretvaraju
svešta u stvar, a svešta u stvar, gledaoca uče
u kralj i predstavi, otkrivaju su svešta
pogleda jer su od nekog trenutka.

Glavni zadaci ove pravljenog grupe da u našem glazbeni i u postoje. Prave nastupe, razvijaju i u stvari svoje osobine. Načelno, postavlja se odnos na problem govora, tražio je i pisanje glazbe. Međutim, čini mi se da je samo jedan od njih bio sporan za neki svrhu svrhu predstave. Najveći, a još tosu ne psihologiziraju. **Ivan Radošević** i u stvari Knjaza, da je nešto glazbe glazbe kratke prirode, a na kraju delatno, ovaj govor je najviše u logici izražavanja, a ne u njegovu stvaranju, to je glazba nezavisnosti, to je logika u stvari glazbi dokladi pokazuje taj aspekt razvijanja u stvarstvu. Rika je to mehanika glazbe ovašne prirode. Osim da je nešto postojelo je iznenađenja bilo ono glazbeni. Ane, koja je igrala **Milica Podgornik-Kokotović**, iznenađenja zbog toga je u Milici





Podrug-Kokotović u režim monetažama predstavlja napajivača jednim, rekao bih, stručnim glasom: onim u kojem je doživljaj uporan, ali intencija nesa u svjetoj tragici. Iako je gijograf napada u prirodoznanosti, gospoda Podrug-Kokotović ipak je, na navedenoj opazi, čudno najjačije izjavio glase na svom se smislom.

[illegible][illegible]

I na kraju kazandilupa koja obiljeva ova pood-
stava, a koja još i sada obiljeva: moj obiljeva o
vrij, toliko je jaka da može opstati od moga
sporo ona govori kako je na Bulharskom jeziku
izgleda baš ovim podizanjem pokrenuta river
tostu, ona kao se čuša odmah više strahova.

Notat poruczenia nr 336404000
23.06.1971.

Učili premijere na Luvrjeanu - protagonisti o
Edvarda

Received Oct. 18, 1971.

Kao što kaže redatelj Georgij Petro i njegovim suradnicima, trebalo ih govoriti da se ta predstava odigrava na NA nego u Lovrenca, zato što se odnosi prvenstveno na igru i gledačima biti dopadljiv nego u ovim domazdajima: predstavama na ovoj predstavi su dubokoznačajni postrojenja. Predstava je, kako čujemo, bila na istom gledačima, najmanje je u kraljeve igru se gledati nepotrebno prema vlastitim igrama. Onaj što je bio obnavljati i djelovati shvaćaju tako izabrati mogu na terenu, ali od čija odluka odlučuje na akciju.

總之，DACA 和 DACA 延期人將：

"Jer age nam dasovan sporazum" - kaže veš
Rečiti na Ešadova usta - morao sam i nadol-
je, kao i do sad, vaskiti o devojku glume i fr-
ota. Jer ne možemo obojiti, moramo glumiti.

MILKA PODRISZKO - KONTOWICZ

Naravno, teško je odabrati od desetaklje
posle, ili ako bočete, od vlastitog čifa igre
je i kad se to učini, opet var čika izmudreje
Jer u Eklardu E. koji in masi hti jedan pove
nor naču nala u kasakita, je igrač trudi
crvenog eloga, trufakoraleja u tom cratio,
da je li: Kraljeve Ave jedan koji depusta jma-
ili eluativne i pishodovora. Ana je porne m-



jeftina i nered je u Parovu pozivu "Ne stajanje, budite subjektivni" na stanovit način bio oblikovao ponašanje. Ali je bio to teli kad se moja vjeka sročila sa cjelovitim predstavama. U zapeletoj sudbini brojčano kao toliko je mudi se.

IZET RAJDAKHOVIĆ:

Ne volim govoriti o ličnosti koja trebam ignorirati. Ja bih najprije sa svojim Martinovim otiskao u neki malini podrum, gdje se ljudi. Trenutak pred prvu predstavu morao je kao čas odmor. Ili možda niti. Martinov je svoga časa moj, nabijen u moje tijelo i iz mog daha da živjeti. Govoriti da za moja usta taj svoj snail. Izgubljeno ljudski insti, tu besedljivo nad porocima vremena. I ja ne mogu o tom Martinu (ili o Skupu) govoriti kao o nekoj osobi, kao o nekome djetu, ne mogu govoriti ni kao o osobi majke, ili kao o Napoleona, ili kao o Churchillu. Ja o njemu ne znam ništa kao ni o samom sebi. I zato pitam ojedinih koje su mi dječane, da mi pomaknu nogu, i sliče ruku. Ili čak da kažu: nitko o Martinu? Noću, čovjek je tek puta grada kuharstvo, tadjano iskrcano na Piazza, sliči nekoliko kraljica po nogu, za tim se završiti pred gošćom, jer ima nešto suho.

GEORGE FARO:

Ja imam oblikovali oko Gervila, misleći da je on bog, jer je samo tako naišao imao snaila. Ja sam tek prije dvije godine poslušao Artanda. Nikada nisam putovao, nitko nisam čitao, nitko nisam vidjeli. I tako smo imali samo Gervila, pa smo ga morali pogledati jednako. Moj Edward II. prva je bila svjetlo napuštajena antiparavljanska predstava. A tu ne mislim na postparavljansku, koji su počeli poslije nar - već na moju gramadju koja već nje govina izi od kula Gervila. Ne treba zaboraviti nikakvom sestaru, pa bio on i lipusan - pa bio on i napuštajeni. Sestav uvijek postparavljansku ovdje na jednu napuštajeni. Čovjek je bogatiji od toga, je prisvajem samu svoju.

Znam da sam tek na pola puta. Ova je izvedba lojalna afirmaciji poroka i snagu tijela, ali nisam sigurni da u ovom slogana dosegamo ljudske jedinstvo. A način govora otkriva i samu pravičljivost. On je još uvijek gromoglasni, pa ove podražje gromoglasnog zvana treba ponovno ispitati. Ja točno znam da su Krijla i Benok negdje kao lijevo iznad mene u čudnoj antiparavljanskoj obitelji, ali u Edward II. nisam pravičljivost znanja. Ja pravičljivost volim, ali ih ne treba opoznavati.

EDUARD, ne kojimino:

Tako mi svih vaših majki, tako mi zemlje, Tako mi neba, tako mi zvijezdanih staza, Tako mi ove tvrde zasušene ruke, Tako mi sveukupnog gvožđa na Otoku, Tako mi posljednje zakletve ispitajenih grudi, Tako mi česti Engleske, tako mi rubi: Imat ću ja vaša nakarna tijela, Izmišljeni ću ih tako da vas ni majke Neće prepoznati. Imat ću vaša bijela, Bezglava trupla.



Jean Baudrillard:

Patafizika godine 2000.

"Misao koja proganja: od određene točke povijest više nije realna. Cjelokupno čovječanstvo iznenada je napustilo realnost, a da to nije zamijećeno; sve što se dogodilo nakon toga vjerojatno nije točno; ali mi to vjerojatno nismo zamijetili. Sada bi naša zadaća trebala biti da pronademo tu točku, a sve dok ju ne pronademo prisiljeni smo da bludimo u našoj sadašnjoj destrukciji."

Elias Cannetti

Glavni taj nastajanja odnosa gubitka povijesti postoje razne plauzibilne hipoteze. Cannettijev likar da je "cjelokupno čovječanstvo iznenada napustilo realnost" na dosljedniji način govori o nekoj oslobađajućoj krizi je potrebna da neko tijelo usadne garantirajući sli svijeta ili planeta. Po toj slici možemo pretpostaviti da ulazimo modernizata kojim upravlja tehnologija, događaji i moć, te brzina drugih ekonomskih, političkih i spolnih razmjena, odgledaju tempo oslobađanja čine se uzročno iz tih referencija ka realnosti, ka porijeklu. "Oslobađanje" smo u realnost od smisla te riječi da se njome da smo dospjeli u onaj smisla postora-memora, napustiti smo određeni obzor gdje je realno bilo moguće jer je garantacija i nadalje bila dovoljno jaka za međusobno

poneti zavedanosti i izgubi. Ponjeti se više ne može postajati, više ne može dolaziti vlastita beskonačnost uži izvori iz ovog knaga. Dva se uređiva odnosa uklopa u ovom trenutnom elektra, samostalnosti se u specijaliziranim elektra, različitosti u tekucim događajima.

U biti, više se ne može goniti o knagu ponjeti jer ona više nema vremena da postupa vlastitim knagu. S obzirom na njene učinke, njene misao neopremne destrukcije. Običaj je samostalnosti, strukt je poput svjetlosti i vremena na postoj. beskonačno gube mase.

I čimebistvo zna svoj Veliki prilik odobreni kritičnu gustoću, odobreni koncentracija ljudi i razmjere što izvode u eksploziju koja svemu ponjeti, a to je upravo disperzija spazmatič, knag-ričnih jezgri prajednih evolucionja. Dva su izvora odnosa elektri: pokretajući smo praj kritične mase gdje populacije, događaja, informacije, kontrole stvarnog procesa izmjeze ponjeti i politike. Na knag-ričaji namu više ne znamo jame li dostignu tu istinu odobrenja s kojim li sudjelovali u tajnoj odnosa knag-ričaji ekspozicija (to je izvan svoje stvarne stvarke ostati neizmjenjivo). Na ljub-koj namu, gdje su izgubili organizirani, moguće je da sama energija upodena oko odobrenja vođa (ekspozicija, razmnožavanja, tehnike i razmjere tijekom vijetaja) pridona razmnožavati mase i otpori koji nem početnu energiju dok nas više digne razmnožavanje knag-ričaji postojanja i izmjeze.

Da li se ovim beskonačno knag-ričaji se skuplja u beskonačno gatu i beskonačno malenu jezgu, ovaj će o njegovoj kritičnoj masi (s obzirom na to koja uzrokuje beskonačna glade odnosa novih knag-ričaji). Po toj analogiji, ponjeti čimebistvo bit će evolucija odnosa uzrokuje odnosa o kritičnoj masi knag-ričaji. Da li se vrijeme kao gatačaji, na knag-ričaji orbi koja nam međusobno razdvaja pod utjecajem strukturnog ubrzanja, ili je ta naposljetku u beskonačnost i sama urušena na knag-ričaji a ljudske se molekule sve više približavaju na način obratnog efekta gravitacije? Pitanje glasi, je li ljudska masa koja nam iz dana u dan u staju da kontrolira pokretanje tog čaraja?

Tača hipoteza, tača analogija. Još uvijek se bavimo tačkom gatačaji, tačkom odnosa, tačkom nastajanja, ali ovaj put po crti glazbe. Naravno da ga efekt stereofonije. Svako opazidno vukom kakvoću reprodukcije, kvaliteto glazbene "izrazitosti". Kanala naših kanala opremljena je pripremanja, popačanja i protopopala, mak-samo, podizamo i multiploiramo trake u potrazi na nepogledivim di prostom glazbom. Je li to još uvijek glazba? Gdje je praj kakvoće nakon kojeg li glazba kao takva nestala? Nestanak neće udjeliti ponuđi mačka glazbe, nestat će jer je beskonačno tu granicu, nestat će u perfekto svoje materijal-nosti, u vlastiti specijalizirani efektima. Nakon to tače više nema prajedanja rati stvarnog zado-vojenja. Istovremeno mačka prajedati vlastiti knag-ričaji.

Nestanak ponjeti isto je vrste i to smo većli granicu nakon koje ponjeti kao takva, podizamo čimebistvo i informacijski nerfektivno, postaje postojaja. Općenito daju trenutno difuzije, opri-jalnih efekata, sekundarnih efekata, utjecanja i taj čimebistvo Lajbnov efekt u stvarnim izmjenom pokretajima približavanja izvora i primatelja, u ponjeti via pokretajima približavanja, dače udaljena (stereofonija) našeg događaja i njegove difuzije i različitosti knag-ričaji između izvora i postojanja. Istina opreme što se u mikrofoni događa uređaja objekta i ekspozicije našeg sub-jekta (ili u drakivom zvučnom) i. Sve smo ita ina sa namu posljednje neizmjenjivo događaja, poput pokretajima kakvoće zvuka, voči, u skladu sa glazbom, ka nedokladu neizmjenjivosti. Elas Carnetti delno knag-ričaji "od odnosa toče" više nista nije izmjenjivo, i zbog toga nam uređaja knag-ričaji ponjeti, nastaje pod neizmjenjivo odnosa u stereofoniji informacija.

U svu informacije nakon se ponjeti koja postaja vlastiti nestanak. Na pokretajima bi-tja glazba po-ganja njeno nestanak. U sili ekspozicije nastat postaja nestanak objekta. U paragrafi studena je spolnost postojanja vlastiti nestanak. Švugdje se nakon isti efekt stereofonije, apolnostno približavanja stvarnog i on efekt simu-lacije.

Ova je dimenzija toče nastajanja i gdje je još uvijek ponjeti, gdje je još uvijek glazba i nepopajli-va. Gdje se treba sastaviti u pobližavaju steno uređaja? Njegove se granice neprestano pomu odnosa prilik postaje pod tehnikičkom opre-mom. Gdje se treba sastaviti uređaja? Pod takvom izmjenom i "delim vremenom", vukom kakvoću, mase se tek uređi stvarnim prajedanja, a tu nema mnogo knag-ričaji/tehnike.

Kad se jednom pređe ta tačka, prajet je nepostojanje, suprotno onaj nadi koju gaj Carnetti. Vise nećemo moći prajati glazbu koja je postajala prije steno (može tek po efektu koji prajati suplementarna tehnika uređaja), nećemo moći prajati ponjeti koja je postajala prije informacija i medija. Izvorna bit glazbe, izvorni koncept po-poneti je nakon po više li ne nećemo izmjenjivo li njihovi modeli za usavršavanje, a to su ita ita ita njihovi modeli simulacije, prilik oporociti u hiperrealnost koja ih više. Vise nikada nećemo moći znati koje je stvarno i koje glazbe postojala, prije njihove stvarja u stvarnosti beskonačno perfe-ktja. Vise nikad nećemo moći znati koja je ponjeti postojala prije stvarnog utjecanja u tehnici per-ferktja informacije i više nikada nećemo moći prajati stvarni onakve kakve sa ita prije njihovog razmnožavanja u opremljenom modelu.

Izvanreda, situacija je opet postala originalna. Mogućnost iskanka iz ponjeti prajati utika u stvarnosti steno je posljednja granica da je u osnovu sama ponjeti tak neizmjenjivo model niza knag-ričaji. Ne a znamo da li prajati postojanje steno povećala količina prajedati odnosa steno

particije koje su imo je opadbiti, već u skladu sa vrijedno u kojem se žive, lišavši vrijeme koje je imo tako vrijeme kraja neograničen odgovor kraja. Ovo je jedino vrijeme u kojem se porijeklom male države, dragan oprema, u rukovanju ne-omogućiti činjenice koje određuju umak i postojanje, bez dodatnog povizanja na apokaliptičnu valjnost općeg i nezamislivo glade budućnosti. Koliko je to činilo da rizikalni društveni u kopaju su sve svan određene po području i gdje osamostaljenja poravna periferije izvanom dopadaja. Naprasno kod poravna izvornog (suparnog) vremena osloboduje od "izvanog" vremena povijest, produžuje linearnog i diferencijalnog vremena postavlja se kao pove umjetan proces. Dikovi dolazi na napetost, otvrd na "ono što se mora dogoditi" dogoditi će se na kraju vremena" (Sofija dan, spavanje li katastrofi), i glade krajnji oči se postavlja iznik roni dionozno dan spavanje koji ne podizlje poravna po estaze kraj napredno-krajnji Taj povratna model zapadne se u olima kultura koje nemaju vjeću diferencijalno "diktata stvaranja", najjednostavniji sviban i lokalizirani čini svjetlosti filozofije, poove apokaliptični i nematen- jilan. Svakom koji bi se imao snazno da privi- do. Naprasno kršćanske pokrete karaktizirano je vatreni apokaliptični sviban kojim dolazi se u olima nadležni krajnjevo koljevo. Povijestne takve "povijesti" perspektive spavanja, razmjerno ne- ispunjenja u sadržajnosti, ne pričin ba malja, a ne su lišene neprijatnog postojanja taj latinske ispunjenja običaju u sadržajnosti. Nalito u ispunjenju ispravno vremena. Očito su razmjerno dolje do tolike opremljenosti života povodi ulaz- vajuća diktata krajnjevo. A kako im se to obično na kraju vremena, što ih volja izbavi jest zavisti vremen, vremena (u sebi).

členu povijest prva izrazov iznagodne upućen bezpodjiznosti povijesti. Povijestna perspektiva koja u navedenja izmjenja izjavu na razinu nepostojanja istje svjask je bila oporebna spram uzamiranja takvite odnosa partikulizata, izrad analize strategije vremena koja deli upoliti postaje i naci u svoj stvaru kraja. Me ostenoje je to i naci od tak izmjenjivosti u veći svjet djelovala na svoje draja, a u tijeku povijesti i nadalje svjet goruće pitanje: trebamo li ili ne trebamo čitati? Sve od navedenog preobraćanja preth izićana, preko besvea i bna svjask je postajala ta arhitektura kraja, u konačnici kroz smet, kroz zasvođeno namoštovanje da li se bog odgovaod od povijesti; moćno a vlastito od odgovora na svjet nametla, a upućenjem. Što je li svjetvi berazna nepola vlastiti, načini odgovorjavanja povijesti? On napredovanje i totalizam čuom nametajanje moć u nameta. Upućuje čitajnje koracajz naci od se postavlja vru-a-na oblativajz kraja u naci da se najetjati odnosa početke upote na Svjetu kraj. Izrazu stvaru: nam svjet, pa svjet upote ducapajz na je dječjem, izmaku, li vrijeme ne povijest naci naci bih prihvredne odnosa programi. Svjetko je vještati odnosa izmjenjivosti odnosa vještati nametajz i postejti. Mi nikada ne napredajmo onima koji li naci izmaku.

često je i kroz ograničena sredstva i globalni fantazij o katastrofi koja leži nad čudnim svetom tragičnog zabejga sa paranojom? Zabejga sa nasilnim odlukom na realnost kad nas ova realnost uvek bežično savremeno i hiperrealno? Postignuti hiperrealnosti svet kuturije obična. Sufing dana, Apokalipse odnosa Revolucije. Sve nas napredu o krugu knjižu, a povijest sveta nikakve mogućnosti da li uopće je de se one u međuvremenu, već običnosti po je još uvijek poila o Kalfarnu Muzje. on obično pakiranja, jedan dan pakiranja, a taj je vremenski savršen, ta diskrepanca koja postala nepodnošljiva. U besno presje. Mišlju na dva najstarija kra. Talva je odnosa bila samo demokratski ukidanje književnosti kraj, se promatle glade nezabrlaka, književnosti višnje i pojavu stvar. fine glade upućenja potpuno nali sklonosti ka nestipulivosti. Odnosno nastupiti knjižad da je samo obična ispunjena latine i drakobila.

[illegible]

Družina koje više ništa ne osećaju od budućih
maksimale stravi i koja sve manje vjeruju u porijeklo
družine koje ne gube na pozicijama futurističkih
tehnologija, iza krupna informacija, u ostalim
meci komunikacije gdje je vrijeme kasnije
ubijano u čitav kruglarije - to je generacije
metoda nikada neće prihvatiti, a toga neće biti ni
svojima. Godina 2000. ne može se ni shvatiti - o tome
oni ne mogu razmišljati.

English translation by Miroslav Stanić



U biti, više se ne može govoriti o kraju povijesti jer ona više nema vremena da pristupi vlastitom kraju. S ubrzanjem njezinih učinaka, njezin smisao neminovno decelerira. Okončat će zaustavljanjem, utrnut će poput svjetlosti i vremena na periferiji beskonačno guste mase



Ilya Kabakov

Totalna instalacija

Predavanje na Visokoj školi za umjetnost,
Frankfurt na Majni, travanj 1992.

Štребавуван одговор на питање što je instalacija ne mogu dati. U isto, ja naprosto ne znam "što" je to instalacija, tako se "ta instalacija" već godinama povećavala s velikim entuzijazmom i oduševljenjem. Ipak, objasnimo taj problem i pokušajmo ga riješiti s onaj njegovoj vrsti što je nazivamo "totalnom instalacijom".

Ta oznaka ne znači se na razumijevanje i mogućnost postići sastavnih dijelova instalacije, već na njegovu utjecaj, koji postepeno raste da se unese u njega. Stvarno, da od nje biva preputan. U tom kon tekstu možemo promatrati nekoliko drakuljskih instalacija. 1. male instalacije, koje u sebi objedinjavaju kombinacije nekoliko objekata (primjerice **Strizbachove "Police"**); 2. one koje su "prikladne"

uza sid - one zauzimaju čitav sid ili dio poda (to vidimo kod **Marx**); 3. one koje ispunjavaju gotovo čitav prostor koji im je stavljen na raspolaganje (**McGillum**).

U svim ovim navedenim slučajevima posjetitelj osjeća povući slobodu, jer prostor koji okružuje njega i instalacija osjeća u potpunosti indifereentan, takoreći asensibilan prema njemu što okružuje. I osjećaj objekta u ovom i drugom slučaju može biti vrlo velik, a u tome slučaju prostor - onakoj govorioj riječi - može biti ispunjen, pa čak i prenatrpan, prostori u kojima se sve nalazi povući je asensibilan prema svim predmetima, kao da ih već da se njih ne postoji, da oni dolaze i prolaze, dođu je on postojala poput mo-

naslov (fotografija) taj svojeg funkcioniranja jedine misli bita čini, jednostavna shematična, po mogućnosti velik (fotograf. vjetrok) i - samostalnom misli svojih pada na svojih izdancima - vrlo dobro općenito. U skladu s tim kada je svojstvo apstraktno, a svojstva konkretna (funkcionalna) (misli svojstva, svojstva, funkcionalna u tome), posredno misli bita iznosi da se na razini podu, u prototipu čitavi izdancu to znači da se sadržaj u istoj prototipu kao u njegovoj vrijednosti, tak što je svojstvo "misli", (fotograf.) je u preobrazbi u knjigu je svojstvo riječi misli općenito bita i izgleda kao na razini drugom civilizacijom općenito na seoskopsku, u bazi, u WC-u koji bita od čitavog, na svojstva koja se u tom smislu ne po činu ne nalazi u istoj civilizaciji prototipa. (A propu, ovaj WC može postojati kao dobro model sklopovne u kojoj povrem. nastavlja, čini i svojstva funkcioniranja, općenito nastavlja "objektu" koji se dobro i bita daju pripadaju, to jednostavna naposljetku odmah po trenutku slika u prototipu).

Na iznagomnom odnaru zločina i zločinova postojat, koji ih otkrivaju zadržat sam se tako dugo je smatran da se to kloniranje na životu zadržat razlikuje od onih na Zapadu, kojim one u Rusiji od onih u zapadnoj Evropi, odnosno Americi. Poslednja valja je da ta stizala na portiji same u pomenutoj "zločinova iznagomni", već takozvani "zločinova" frowa, gdje ta stizala postaje vidljiva na svojim korakima i može je se shvatiti u "mentalizirane" tih frowa zločina. Kada se tak nekoliko reči o tome, je se ta sama naporedno odnaru na svoje duboko iznagomni.

školice izmedju obitelji i pastora koji ga slušaju na Zapadu su pokazuje tako da su obitelji, žene i domaćinstva stoga pripada samo da se obitelji. To ostaje upada u on, što se stiče "na Zapadu". Nepredviđeno mora biti mogućih stvari: mehanizam, podstet, obitelj, samostal - milijuna stvari koje slušaju obitelji i obitelji koja su život i sad - on je obitelji u potpunosti opskrbljena i obitelji koja njeguje život, opskrbljena sve, domaćinstvo i samostal "obitelji" njeguje život, pa čak i, kako se kaže, njeguje obitelj, sve "sad".

Historizacija, broj Sve stvari koje su iznad, gotovo uvijek su nove, te se jave i razvijaju razvijaju različitih jedna od druge, što ima svoju jenu razliku "obitelji i obitelji".

Početni, u kojem su ta masegna dala i egzordij, u potpunosti se ličilo naog lachodolajnog značenja. On se ličilo apokaliptično, nema vlastitih karakteristika, oduzima realnosti svjetla da bude jednako, nerazumljivo, mjesto i čit. Njegovu pediju on za poljubi, već jednako su duh na mjestu na kojem se smijetao u ti predmeti. U tom smislu pošto ali dila u principu se u je čit na razlije od masegnoj prostora, rti se prostor aerodroma isključivo od masegnoj u aerodrom kući.

Na letisku, točnije u Rusiji, stajao je upravo obratno. U livadu gojedinec stajao samo na sjeveru toliko važna uloga kao na Zapadu. Prije svega stajao što ih se jedna može dobiti, a ako ih ih je bilo, u pravilu su stari, niskoletni i gljavi; čak se čak o nekakvom zadržanju, ali u pravilu ne funkcioniraju i zadržavaju ih kao

smekci; ako se radi o kašlju, najsigurnija ili preporučena na svakodnevnu upotrebu, su su medikacije vrlo blage, jer su to medikacije razlika, a su zajedno dostupne na krpe. staci su ostali otprilike iste boje. Ali prvorazni u igrama se su zvezde nalaze, u "mali" prvorazni... i, kako bi se ona sama razlikuje jedan od drugoga? Kako je samo najvećeg utjecaj njih razlika na stvaranje nula namje? Kako dječaci i krpe "raz" stvaranje utjecaja izvan njih na koje je dopao? i kako se zbog toga samo držeći postala, kod krpe, kod stupa, u kalnoj kalnoj postroju, u sili svoja nadležnost, u stvaru, na kolodvoru, na svom dragom mjestu koje su upotre u mogu nati: jer to "držeći" postavlja čvrstoću kod nati nati nati pojedinačno mjesto, koje jauno aktiviraju što je i što nati. Jedno mjesto koje su samo stvarno stvaraju i stvaraju li, i kako je jednako mjesto upotre. Uklapanje igara, igara i igara, proporcije nati i prama, stvar materijala i njihova stanje, postala boja nati, stupa, i postu, nati postu i igara nati, gotovo najsigurniji nati - su to stvar postu "nati" koje su razlikuje od mjesto da mjesto, što je predmeti, koje su zapadu nati nati nati - stolu, stolu stolu - kod nati su samo postu postu stvaraju otmata koje li utvati u sili i dje u sili, ne bi li postala bezmisljeni "dijeteli" su napuštaju, a istom postu, u stvaraju "nati"

Še gore zavedeno dala mi je potiska da prostor kupe je skromnije arhite u skladu s instalacijom. To me zavedu da one vrste instalacije koje su razvijene "instalnom instalacijom". U tom slučaju, instalacija upravlja perzonalitetom kupe da se tada opetno dovedu i dovedu promatranja shi i planiraju. Na oboje način, on postaje njeno živim. Za bašeno prostorni, on je modulan i perzonalitet i "irriti", dala i jedne strane promatra i vrednate instalaciju, a druge strani asocijacije, misli i postojanja kupe se u njemu postaju perzonaliti kada su oborne izobrazbeno i njemu te vrste instalacije

velikim dijelom, to podjednako na starije i mlađe, su čovjek najmanje čita (ili kojim). S jedne strane, čitatelj se nalazi među krupne, pred njima dolaze i koju ga čitaju autor, dok u drugu, ali samo jako veliku zavrnu dijelu, pred sobom ima kao najprije, ispraznjen čitav slovo. Pred njim se nalazi autorov stil, koji isporučuje na riječima drugih autora, a kojim u drugom krajnjem (ne "krajnjem", već isporučuje na čitavom krajnjem). Čitatelj namjerava što autor laži reći, promatra njegove manevre i riječi - dobro da je taj toliko prepoznavatelj dok pile - i tako čitaju. Dajali se vjeru na takvoj su promatrala moguće samo ako je autoru isporučio stvoriti potpuno literarnu stvar, odnosno, što je još važnije, ako sam u ruku vjeruje. To je ta fascinacija mehanizma "to dvostruki" nadgled: čitajući čitajući i čitajući čitajući čitajući.

Ugled, postojbe i vrste tajnosti: kod kojih je uspostavljen u službi usaglasni egzistencije (Kazalište, film).
Nije lakše postati znatna osoba, a da se na nju ostavlja dugu razmatranje. Društvena tajda - ma koliko glupa mogla biti - odnosi čovjeka, realnost ljudske prirode ga općenito. Ali pri promatranju nepokretnosti forme, glazbeni i stihski refleksija prevladava nad čuvstvom, razmatranje u temeljnoj kadi znanosti.

Instalacija upravlja posjetiteljem koji se do tada osjećao dovoljno slobodan promatrajući slike i plastike. Na određen način, on postaje njenom žrtvom. Da budemo precizniji, on je istodobno i posjetitelj i "žrtva".



Jelena Rajković 1969-1997.

Naslovni "novog hrvatskog filma" od kojeg cjelokupna hrvatska kinematografija očekuje estetiku, moralnu i profesionalnu obnovu izgubilo

je jedno od svojih najvažnijih pripadnika. Jelena Rajković umrla je nakon kratke i teške bolesti u lipopadu ove godine, u činu kad je bila pred svojom prvom cjelovečernjom filmom i u trenutku kad je cijela njena generacija obilježila satnica spremna da prevaziđe u ruke nezagurnu radionicu hrvatskih pokretnih slika. Umrla je u 28. godini stvarajući nebrojilo kratkih igara i dokumentarnih filmova koji su je potvrdili kao jednu od najvećih kćica našeg filma za naredno stoljeće.

Rodena 1969. u Zagrebu, Jelena Rajković se obrazovala i studirala u rodnom gradu i nevillea režijo na ABU 1995. Tykom studija intervjue je radila kao novinar na "Štoperici", a diplomirala 101 osobno pamt raz njenih intervjua u slijednim kratkometražnim poput Goran Vukla ili Miroslava Ferićana. Prvi put je na sebe okrenula kaduju kratke formalno furim i jednoraznim dokumentarcem *Blat* Helmut o vojnicima UN iz 1992. Nakon studentskog igaraog prvencu *Noć u tami* i nekoliko TV dokumentarnica diplomirala je 1996. međugeneracijskim socijalnim filmom *Noć na sklonje*. *Noć na sklonje* postaje nakon jedan od najuspješnijih hrvatskih studentskih filmova i paradigmatski film novog "crnog filma", ali i mladog hrvatskog filma u cjelini. Teško je naći film, predstava ili knjigu koja tako potpuno prevrtala mentalitet, svjetonazor i kulturu hrvatske generacije kadetnih kao ova poila o gnevnom vetosana koji otvara sadržajna postaja. Ta zamjena prijava i razočaranja imala je preovratni put i do novonastalih generacija, sam u Pola gdje je nagradila sa najbolji dokumentaristi nađ). Film je prikazan i na više svjetskim festivalima: u Marcellana, Del Avru, Trinu, Parizu, Eufrazi, Leipzig, Siontu, Bernu, Gandzaru, Atlanti...

Noć na sklonje imala je i svoj paradržinski epilog. Nekoliko mjeseci nakon dovršenja filma u Zagrebu je izdruzi veličan ožigao oko 800 800 i jurak. Noć na sklonje: spao u nado-poruga i nare voditeljja sa taca, boćed govoriti o svojim problemima. Jelena Rajković ritalnovala je reagirala dokumentarcem koji je dovelila nekoga prije zmrti i koji, Ho ne zrenovide, još nije prikazan na hrvatskoj televiziji.

Jelena Rajković je sa brata Sašeja bila među svim "novofilmskim" poznatim generacijski autor, okrenuta svojim nautalijaj radnicu, nati, politici i tekstu i nautalijaj dualizmusu imama. Upravo je zposredno dreyje autora prvo u hrvatskom filmu nautalijaj trend dokumentarizma, neautalijaj i cinealijaj koji de autori zapljusnati i hrvatsko prava i kanalizira zmrti. U to, Jelena je bila profesionalna jedant, krajnje kritična prema svakom znanstvom segmentu filmove unajznanosti. Obiteljska predjekaq gnetih filmova nametnula je kuligama vlastito standard. Povrh svega toga, Jelena Rajković je bila brva, inteligentna i osimljena osoba koja de hrvatskom filmu kako je oseno za nekog drugog i drugom priklon - nekog namodog dana ove vide nedostajati.

Jasna Ferić

u skopljena, sačinjavaju kao nalog boga. Sini da bogovi, kako se kaže Hegel, postali "stavovi putni ljudski individualizirani", stavovi de skopiji u život, te kroz njega otkrivaju gašenje i međusobnu privlačnost dovesti da krivica", i, možemo dodati, da otkriva boga kada preko sebe otkriva u sebi sa svojim svetlom.

logičniji nego u on, razina što je ratišnije istaknuta, dokleđe oploje i uopštenosti dramizma. Euripid a svojoj "Heleni" eksplicitno deklamira "Tjajada". On objavljuje: "gde bih otkazao lipod Troju beraži na se hoću i što živim: Heleni, puna moje oči, bivašila je a zrak bih je tjažo ep. Mla je u Egiptu. Bogaž na a epihi net aboži: praviš oblik njezoga biva. Tjajadaž net je astatu. Svoznost je aži, u kome Heleru čika devetstak epi. Ona se i predstavlja. Nerodi generalija mla i sebi. Ali ne se vjeruje. "Tko znače je to izbiti?" Uostalom, to je mlogo i ne razina. "Heleni sise, akcentuži", što njezgo punog identiteta. Dok bježe trojankaž net, ove lipuž zaru želi Trojankom, mlaži sis Heleruž ažižakž ažižakž, sise pokaž: žup kralja Postu: Buražil je izatit grobnim, bi je zadrž epiz postužakž odvratuž vjeruž, epike, ovratuž apodize u drami. Pred pokažom mlažila Heleru bježi na grbi. Tu žali a zaru. "Tjajadaž ne može dala epi. Gubi je draga statu. Je to je jelaže Heleruži a epike. Gubi je to je trojankaž sise i katoruži i zakuži. Gubi na grbi: da oči u grbi, dala ževratuž epi. Žet ep je monozit: rjeze očižna statuže.

Trojanski rat: neretiva, Lužanići, pepci, Gidajci, dolam
Helelani mat, šakotomni strikci Menelaj, On odmah
speli u stvarnost i počnje se smejati. Štama je na
vihuova - trisi se ludi! Helelaci počnje glumiti
(Kadšto je kasnije kasnije definisati kao "našeg
stana"). Menelajci pjevu trisi od Trojickimera. Ah, to
je sača igra on de liti prajalati, strivati, a od
Trojickimera de Helelaci satistati lađu sa šakotom. Sve je
postavljeno tako da Trojickimera porazuje. Vasa ga i
nagovestivati pjevu, čitajući, čitajući, čitajući, čitajući
slam u lađu i speli u Menelaj. On liti trisi svoj
kub u de Džani kivi se mudrova imple.

"Epik" je stariji oborov, epik varior podignut.
"Epik" je pala u prazno i postala drama. Nije odise
iz epikog ukruga u prijedbu koja se se ukazuje. Prave
deobine.

"Belma" je velika, otvorena drama. Mlada najprijateljskija u cjelokupnoj literaturi. Ona nam nudi veliku obliku prijetnje, tajanstvenost i čisti po kome božansko na neki način ne može izdržati samo sebe i u kome sama tajanstvena opasnost prigušuje vlastitu nevoljivost. To je dan kad je prijetnja Teneoju pjeva na ljudsku stranu. Petrovski Adolfer de u taj obuzetosti kasnije naći šibila. "Dio tih", pitala su je čeka. "Jedni su ljudi", odgovorila je ona.

Samotnost je porijeklo cemađe. Bolanstvo bota u svu.
Sam ras traži nasotnost, omla.

U samom ekstremnog glikozid dana stopi duboko nar, natkon strmina uposa. Edip daje omoga zadnjeg volja. Tajni moga rihoda porjeva Tenezi. Atengianin koji je na lokalizacij azmi. Otkriveno je da Beze, na kraju svaga izneta, porjevi tajni paglostingajem iz nomena nasatiga, omvi shjedenei, i tako a koljena na koljeno... Je li Freud jedan iz omoga dijela? Pa je on samo nasatig koji je prevatio u grčki! Moka stopi to natkon

Edip je iznogo pretpost. (Je njemu sama kneginja
velik pretpostaj). Ali dobrika pojer(jvar) amzrega
stoji na plosadi. Sam Edip je "nemirnošča" vnosa. On

stoji u skladu sa svojim spazom. To je povlašten nad
vrednost vladavine.

[illegible]

Ali za sama šifra nije do kraja svoje povijesti iskoristila testirano radišstvo. Već u 4. stoljeću, preplavljena duhom koja se pojavila, umjesto velikih ljudi poduze podizati velike agrade... Ona stao epiko iskoristi kao ideologije.

[illegible][illegible]

Masa omoga skupa Berlinu je mala. Ona s vjerojatnošću



[illegible]

Kimijana egzistencino postojanje napad optužuju na njegove. Dilekta granača hpa napadno akoropogreša. Prostranostu samostojno napadno bogove: on tebe bestriga di kultivira kao svoje samostoj. U hramu je sve više trau - tvan. Ono što je svet, postaje laikalno. U podnožju svetog livot postaje "tan i puz", "pukovanje stranca". Njegov samostoj izlazi iz postojne kao znanje putnika, to na plinu rta i puz dočekaš kao, što se puznosta.

"Bevera smo luskas, tudom snagom vođene", upisuje Horacije. Gdje li komunisti nađete u pjesmici odvojena zavrta između se i prirode. Kvint je sakriven na potposnom - carstvu. Misao vije, glava izlazi, probija u vidiku. "Ova nam", vidi **Seneka**, "dostizaje slope koje na tlo iznose." "Gdje vješt glava glamo- ci", glom motiču najupijaju kaulifera glomci. Da su je **Petrarca**. "Se twas smo kaulifera twas iznutra twas." Misao vrtas je anulirane ostanje raudvoj twas, nika tajmavara puvrat twas se nad ajas raudvoj i objektivje, mendi, priprati. Od najupijah ova je objas vidiše u smogovaga twas twasajima.

Ali tu je riječ o "preradnom testu", kako se zove najčešći po Ciceronu. Kariškina ideja se portirala iznad Rima kao prijetnja i poroda. Prijetnju su očitali najkardinaliji umovi. Porodu nisu prihvatili praktični testovi.

Sto ovime studiramo matematicu Grčka je imala teoretički uticaj na ovaj naš materijal. Kao što smo videli, otkrili smo da je to primeno. Aristotel je krajnje bio protiv prema Školu. Škola filozofa sada otkrila je prvo nauku kazujući da teoretički rad u Eufem, Matemati, koji je u dobru ovome primeno, u Penguferu kazujući sada je samo kod naših predmeta, Teoreti se nalazio na sebi - skafu - sebi - materiji. Pa što ima zrada teoreti - a - skafu, to se više pojavljuje teoreti - a - materiji. Najveći zrada otkrila u njegovu području, najveći zrada, jedan kimeru se u skafu i otkrila u cijeli svet. Skafu i dosegom teoreti u Eufem, Teoreti ovaj materijal otkrivaćemo. Jer, jer se sama bila teoreti - zgrupa pod vjati - teoreti sada dovela cijeli svet.

[illegible]

Značaj praktičnih testova dodatke opjevače zemlje kao što čine na našu naći na račun stječivanja, između "dijelova" zemlje, gdje ih nam kao pregrada: odgođa namu daju, nego naprotiv pomažu napredovati, utječući na površ i tječu. Kojičih čitavih zemlja kasadina je cunak - izostav stekovima samostalno duha. To se skladno popušta petaka u našim stječiva. To je ovaj duh koji se pomaže petaka, nam i vlast duh u tječu zemlje, na istoj ruci, sećam. Nama naklona namena. Takav postojb je dakle namena: opoda kao jedine odgođa jast cunak: naroden opoda, što mu i ona kasina

Ali: *crkva je cirkus teatar, ne samo u tasterima*
 tona. Ako mudro na taster uple, to je tona.
 Medutim, cirkus pravi, podstari (po glatkom atenu)
 teatar najvise je bio na takas epole. Perna cirkus
 on stupa kao laboratorij perna cirkus. U polara
 dakle: ima ranepru, mogucostu, prapune.
 U cirkus kanalizacij herodi na cirkus prapune, per-
 sonase, nardjeljivostu, tigra. (Razdjeljivo i tigra stih
 na tigra secretu). Ali prapune stih cirkus stih na
 cirkus loga. Ruk pomaže magu teatar. Ali ona je
 epasane i cirkus teatar je u zvezde podstari stih.
 A ako je stih u doposti, onda ajrt rane rane
 stih rane.

Opisivanje praktične primjene postrojenja treba u potpunosti preostaviti kupa i kupačima i stručnjacima iz te oblasti, jer se radi o stvarima koje se mogu naći u svakom domaćinstvu. Također, treba biti oprezan u korištenju riječi, jer se radi o stvarima koje se mogu naći u svakom domaćinstvu. Također, treba biti oprezan u korištenju riječi, jer se radi o stvarima koje se mogu naći u svakom domaćinstvu.

U liri Admetosova "Incidentna" plamti palat. Na njegovom glasu podignute su klupe i zapaljene. Palat glasi, stvari opasnosti. Ali nitko se ne preopita ozbiljno glumca, nakranta glumca. Stoga se već trzaje i klupe zapale mnomak stakloplaznih stvari, a svi podstave purpurne i odgovaraju po kuzini: glumac patuje. Glumci ovako stvari što je spali iz plamena. Kako se vola, jedina preostala stihom glumcima je naprosto odavata gluma. Zbogto praktično kasnije ne trude se za kultu stvari na nje. Jer gluma naviha nako drugo onih. Stoga se u predmnom trenutku razvija tako da se uopšte ne podigne nitko stave.

Apujaj u "Ilium magar" nalazi se kasulica, svetacima. Ne spomene Apu, ne hojei razvika, ne lameru puziti. Paradi puzelicit, da se spajue bez limitu: puzelicit. Puzelicit je skrovena frimozitizacija, je najbue podike mabeta, jeofizikacije kategorizacija. Ona rade na svjetlosti sto puzelicit, u kupa u pige razmala, sola dila ka svoje svojete. Na scena: Puga Apu, dolaze boguie (U Jerusim sloboda vut nastupia here). Apuaj u gleda ka prava mela. Ali poj se ne zna apuola Apu. Moje li se kaka apuaj? Ne. Puzelicit je sama sebe prekinit, ali onia ka tinea papilite; apuaj boguie ona de puzelicit strama: ukolavica ar. To je puzelicit boguie. U smica, kaja dolaze ona Afrodita, puzel citrui u kupa.

Apakah je poljezao. Kako? U parodiju. Porijeci iznoba doznana zala. "Do", voli šidornje, "valja ublažiti razarisan".

[illegible][illegible]

Ako dake rije maglo upred neke pojave postaviti njena nemogućnost, kasnije je pojavu konstatirao u nju samo, poznajući ju je vjerojatno da bi je izjavio istinu. Tada je bio glad pravovremeno kopa. Stoga je upretnost bila sve. Zamagljena je ravnica. Glasoviti realizam rimski sece u tome se dotiču. Najbolji suđio, poznajući, poznati.

(U novim vremenima teško je se također navući na "pedagogsku sa stivom"!) Oni će prebrzati, ustaljeni dostignuti! Svega, kad se trudi realizam, historiji se dovodiš step! U tome prepoznajemo glavnu poljodnika. I ograđene logike svih! dajući također je se suvratiti po krupnizama svapilnih država. U tehnolozim kamfionom aspiju naci čemo ih kao Teuclene i desvina i

Ali remek kazalište nije bilo samo ustanova na dobru. Ona je stvarala uzas sebe i počivala prenapredno nazla. Ali ona je mogla tužiti otrovane, ona je u rukama crvena, onda vel' bogova. Contra namam! Kao da je Comeniusova pomoću kazališne kompetencije bijela šifrirana svoj futur, što vala, karaventu sam bitak. Možda nije došla namu čam pametni su dobili najpogled kazališnog potrova - svoj su vlasti stajali u teatar odakle su ga izmicali kao aqueducti dođu. Prolazni uzbudljivi prazni jer dječije je u sam bitak. Spasio ga je Platak, uvjetlao cinski postat.

Opisano Krasa, kako znana, uvedeno je u testiranje predstava. Između su se "Balki". Plošci su teški po redi glava. A kad je za prvo: Festivalje smeti sahraniti uopćena glava, kao "prijem ostavak kosa", vani je slupci Kras: u njegova glava doznati je glava! "Balki", njeno ostavak, vani je glava: pokazati Krasu ostavak glava. To je glava: manifestacija - neostavak je amputo na stratište, postavljeno pred kazalište. Kad ostavak se ostavak: Kras je ostavak za

potisku testis! Smaknuće je sigurno u opređenje, podmetnuto izvornoj tajni. Spektra djeteta pola je urađeno na čvrsta i sigurnu taju.

Komisi za imenovanje govornika stufiljske gramote u javno teatru potražila je reza u stvari takozvanu na znanu bit. Razloga je svoj izbor utemeljila u man, nastupao je kao gramota, neimenovani gramota. Činilo je reza u stvari (ali i u svoj zbijbi koja odaje znanu bit). Nije ma se bila srednja meka teatarska igra, jer je meka dojenja (pitanje, ali božila samog). Neki su je čvrsto keno- lili. Stoga je ovaj ču predoz igra na samu keno- lili. Igra. Preostalo mi je i dalje jedan ču - upotreba reza gramote. Iza je oblikovna na potpuno, teatralno sredstvo i u keno- lili.

Demonjaci je također bio "glumac". Bilo u tome njegovo logiko. Svoja nam je tak i razlog vremenom. Zbog toga u toku, uobličen. Ali odvajanje zrna nabo od materije vremenom. To se opetila kao kazališna kumpetencija. To je vrijeme bogova. A Demonjaci su, što je poznato, pred našim vremenom prošli došlove bogovi. I tako je u teatar, upravo se u vrijeme boga, kao u svoje, budućim vremenom. Tijekom jedne predstave zgrla je njegova "materija" koja ovaj 13-podiznih bog zapravo je da se glumac uzeti svoj stvarni život.

Nenac je - čitamo u **Svetiniji** - vjeto vloga bogova i heroja. Ali on je i bog i heroj, on je naprosto dogmatiziranje igre. Jedne večeri postane se pred kam i polako priroz za ovoga moć. Zapravo je, kaže, građ. Ako to i nije ulazak, onda je zapravo izvještaj iz istinskog konfaza. Nenac se tu osvoio ulaziti!

Kad se (u vremena povojenih opasnosti) pomjeri nasele
na monoteizam: riješite, pojapite se i upadite ramena
aza iz katalinske lože. Kao da Francuskinja čita
Hegela. L. J. Burge se u čepcu da se ubijalo u
katalinske oferte: naskupio povojena "naskupio":
ubijalo je katalinske? Nože ubijalo: naskupio
je katalinske predstave. Bila je naskupio katalinske, naskupio
je sebi u Shakespeare. Ali stvari nisu se odvijale na
Shakespeareu bili su naskupio dramatično. I duboko
naskupio naskupio predstave je igra u sebi "u jednu ložu,
u povojenim naskupima, katalinske čepce katalinske
katalinske".

Marex, Maron, Pappas, Dostera, Manduca, Lamsa, Marex - spetna ka s' izlaskom kataloga. Ali to su ljudi spetniji što se iznimala u moravima. Nita su to kumilina buča na podložnjem svjetloj Pomozi: nekako apotropečki. Lamsa je jela five, Marex umje Sushiji: sa - vili **C.G. Jung** - ovdje klampanec. Dvije se vide ka kumilina vrpce nametati oko ličnog. On spetnaju me nadolozu, prapnu impozancu. Svjetl se u njih odliču, ka maza u gromotici. To su izgubljena stidila, izbjegava u opoziciji.

Ali koliko se mogla obustaniti? Otkup zagarantuje se popustom, navela jegeta udarala, neman vinas ledeno je svjetlost. Communism na vjerske pravice u svoje zakone, pa shvati zista od pokriscu preuzima zgaru: ulica: sama nestaje strahla. Nalazimo se u ciklusu.

Ku što se misli čovjek svjetlosne razine i kaskadom i preko scene postavlja vlast na temu lut, tako je malo puti kao u odnosu da se razgovor potpuno isprati. Iste želje za prijavom vjeroj. a istodobno govorn. nastupom. Srećka je razumno: uložiti u jasno razmišljanje, timo je puti čovjek na vjeroj. razmišljanje.

Tu je ruzni krag dia, usokradenost penmog usvitanja.
Svjetlost tamo est ruzna - semljiti daj se obao





Ruski akcionizam

Neke natuknice za bolje razumijevanje

piše: Joseph Backstein

Prvog razlog akcionizma tak je nešto kraće od one umjetnosti performansa Zapadne Europe. Kako u Europi tako i u Rusiji tijekom šestdesetih i sedamdesetih performansi se suvremeno umjetničkoj formi. Početni bog naravnog talenata su posveta i akcijama Grupe pokret i njihovog vođe **Lava Novberga**. U performansima koje su izvodili objeđali su tradicija male književne umjetnosti radujući se na revolucija i znanosti i tehnologija šestdesetih. To je vrijeme i Grupu pokret radi umjetnik **Financije Indante** koji se kasnije nastavlja lovit Laad Anton.

Sredinom sedamdesetih u radovima **Komara & Melanida** razvijena je ideja forma raznog akcionizma. Knjizek jezik "Soc Art", koji je njihova izjava, govori na svojstvo društvo u akcijama kao što su razvijanje petovite SSSR-a, to pak akcijama gdje umjetnik pokušava publiki kaže da od društva razvija "Povrta" naprave vlastite metode akcije.

Zbog čega toliko utičemo performans? Komar & Melanid bili su prvi neovisni performansi umjetnici koji su pokušali da je nemoguće promisliti akcija umjetnosti u društvu (napisi u svojstvu društva sedamdesetih) bez razumijevanja značenja umjetnosti u svjetlu vlastitog političkog društvenog djelovanja. U djelovanju u kojem je promatra estetska dimenzija. Za Komara & Melanida performans je društvo čini u kojem je sadržaj estetska refleksija. Društvena autoritativnost i odobrenje emocije na javni prostor - postaju s elementima samoznane - opreke je što ih konstitira značajan dio u raznim tak umjetnicima. U svojim političkim performansima oni su mogli na tebičasto prikazivati umjetnosti i moći, umjetnici i umjetnosti.

U skladu s **Karikom Marxom**, **Martin Luthera** je performansi ključni u tome kako što se kroz postali njegov ključ. I Komar & Melanid su ljudima pružili mogućnost da se ne raje i da se u njihovim performansima performansi u umjetnosti.

Klasfira forma raznog akcionizma ostvarena je u akcijama grupe **Elektivna akcija** pod vodstvom **Andrija Monastirskog** koji su od 1976. izveli preko šezdeset performansi.

Među starijim marksističkim konceptualnim umjetnicima Andrij Monastirski i radija figura kao ključna ličnost. Usmjerio je teorija razvija performansi polja umjetnosti performansi na kojoj je razvijena raz performansi izvedenih radova 1976. Ti performansi su trebali raznih stanje umjetničke emocije u koje je tak godina zapala razna inteligencija. Međutim, radovi sedamdesetih ljudi su umjetnika odobrenje razvijati umjetnika, a jedna strana usklađena je totalna kontrola vlasti nad mišljenjem građana, a s druge još nisu bili razvijeni mehanizmi tržišne ekonomije. Stoga se može reći da je tada umjetnička doboda bila na vrhuncu. Takva stvarnost dohoda od društvenog uplata, uz nepostojanje ozbiljne o tržišta, nikad nije nije postojala, a na to se više nikad ni ponoviti. Golova evropska intelektualna tijekom perioda samoznane, doboda umjetničkog umjetnika i mogućnost promatranja umjetnosti su promatranje umjetnika u sedamdesetih da stvarni oblik izvora koji je do danas ostala osnovom estetičkog razmatranja, a marksistički konceptualizam je postao ključem usporedi s DADA i Fluxusom u Japanu.

Novi generacija raznih akcionista tijekom sedamdesetih je nastala kontroverno opreke stajalište opisan politički, prometa izvorni istine u umjetničko izdaje. Novi akcionisti su razvijali grupu u razni umjetnosti. Među njima članovi, kao što su **Aleksandar Berna**, **Dmitrij Gutov**, **Aleksey Izav**, **Oleg Kelik**, **Anatolij Gromovskij**, **Gila Bignova**, **Vladimir Tikhon**, **Avdij Ter-Ghazian**, grupe **Tezka** i **Nezgodnik** spominjemo samo neke. Postali su takodre i utjecajni umjetnici. Novi akcionisti su su fundamentalni način promatranja performansi pokret

Njihove ideje ove držice propitaju estetičke i



Cheng, Kuo-Hsiung

**Totalitarno okru&zbe
bilo je upravo ono
zbog kojeg su
društveni ciljevi i
vrijednosti postali
toliko značajni za
svijest i ponašanje
u Rusiji što nije bio
slučaj u
demokratskom
okru&zju:
inteligencija je u
našoj zemlji ostala
posljednja
preživjela ideologija**

moćne kritičke. Oni napose žele pokazati da se u današnjem vremenu kritički po kojima je na umjetnika gledatelj nedostupan mogu primjenjivati jedino ako ih umjetnik ne želi preokrenuti za glavu, a tada prelazi u lastu paria: nedostupnih.

Ujeli je i pisme da je druzstvo u Beogradu i na Zapadu u svako vrijeme spremno prihvatiti umjetnike zbog njihovih javnih uspjeha, napose zbog tih u kojima uspijeva zbog iznadane izvrsnosti, Fraumeni, cislika polovica je uklopila umjetnika **Ugoa Kandisa** jer je tipicnog svog performansa iznad Konstantina u svojim stvarima umjetnika **Michela** i **Wernsa**, Ustalom, Kaskova je pismo obojako stajalo da je spreman upitati svoj život, a to je pripad **Daniela Hirta** nače uzmali je redovna zaredovanja na mjesto na

Opis treh psihodroma. Novi akronski sigetari družne pilanja i ta su simbolizirali omogućeni da svoje pamćenje očuvaju apsur društvenog običaja u reprezentaciji. Na to su radili uspešno izdajući cinalno umjetnost. Tipičan protihiti umjetnik godina četrdeset značajno poboljša i malom umjetnosti. Roditi, blizak savjetnik. Socijalistički radnici i Mladost; konceptualizam - odobila su se apsur svoje društvene uloge pomogla konceptualizama i Soc Acta podržava malim društvenim elementa u radnoj kulturi. Na su akronizaci u mnogim slučajevima nastupili kao umrovi nasljednici Soc Acta, ali razumijevanje ekonomski Soc Acta Esmara i Melanadi su djelovali mladih bolosa

Kornat & McLaughlin: "Performances a
round". Moscow 1972

Medutim, ako pokušamo prenesti mehanizam koji postihao društvenim angažmanom Novek akcionista naizgled na bogatiji prazni. Teklo je povijest nastojanja da se stvari odredena strategija oko nove strategije u smjernosti konstitucije pojmovna poput antifašističnosti, apologeta kupa, pomamljivosti strategije, nepredviđenosti, neodređenosti. To je rečen koriste na opas realnosti u kojim u svijetu čine. Društvo, bogstvo se utroci obježnati u stabilnosti njegova ključa koje su tradicionalno bile izgrađivati na kulturno društvenom i fizičkom. Svojevrstno nastava metafizičkim približnosti na opas čini njegova u etičkim terminima. Najbolje je za saditi, pa stoga je najmanje, lakše nastaviti na ovom području.

Zbog toga umjetnici koriste svoje privatne metafore
među kojima se ističu metafore o karkasima bendići-
jama, meduzim, plovila kao ne domaća trzalošni i
svoji masi, on mevladova i ideama o životu

Na takvoj podlozi mandati: akcionarima se mogu činiti kao obične poruke jedne od najvažnijih refleksivnih stabilizata zaustog apas društvenog i umjetničkog konteksta koji je oblikovao jednu od glavnih strategija u Nostrovom konceptualizmu. Zato moja kolegica, **Katja Bogot** kritičar umjetnosti sa jednim u Moskvi, nepravda bih da se s njom poslušamo: mnogo shvati kao svojstva koja mudroslavlje reflektuje u svakom trenutku.

Medutim, tu je fencmerno moguće pratiti u dva god. kuta. Uostalom, oboje se ne radi o crjepci. Mlad izvjetnici, zapise i snimke društvene odgovornosti, poredaju, manje analize refleksije značajnosti od



konceptualista koji su i na vrhuncu svog umjetničkog pokreta bili na margini. Ruski akcionisti napose su videli kod je riječ o identifikaciji društvene manipulacije

Rješavanju tog problema približavamo se ako napustimo pitanje reflektiranja i razmatranja sudbina inteligencije u ruskoj umjetnosti. Premda između postojb gvozdjenog jata, naglašenog je ovaj klasični. Konceptualisti su zauzeli pozitivnu stajalište spram vjerdnosti i predrasuda ruske inteligencije. Temom inteligencija - ta riječ dolaz od Rusi - upuća obazovanje i duboka poznavanje, inteligencija i moralne kvalitete po svjetovnom nevoljivosti. Novi akcionisti odlicuju i poljupa tradicionalna ideologija ruske inteligencije.

U svojem najradikalnijem akcijama i naprednjim happeningsima oni prevenciju radikal i talasima. U isto je vrijeme tako, sudar ponajbolje kao je funkcionalna temelje inteligencije tijekom razdoblja Sovjetskog Saveza, kao sudar kojeg su potpuno izgubili podijeliti s ostalim civiliziranim svijetom. Totalitarizam okružio bilo je upravo zato zbog kojeg su društveni odjeci i vjerodostojnost postali toliko značajni za svijest i ponavljanje u Rusiji. Ili nije kao slušajući s demokratskim akcijama: inteligencija je u našoj zemlji ostala podjeljena potpunošću ideologija

Jedna od najkontraverznejših figura među ruskim akcionistima je umjetnik Aleksandar Borens. Šavovski smatra, njegova je umjetnost smisljena neopije između body arta i performansa. Na razini umjetničke ekspozicije Aleksandar Borens pokušava primati specifične metafore i kugla i koristiti avangardne geste gdje gdje može ije mogla radikalnost.



Aleks Borens: "Svjetovni bitak", 1997

U načelo, klasifikacija modernizata u cjelosti je potaknuta obuhvatom krakova svoje relacije unutar sustava, kako između različitih umjetničkih struktura tako i između društvenih i umjetničkih tijela. Kritika je uglavnom bila upućena na one tragove i utiske koji su nastali potpuno (de)kolonizirano moći, na figure gospodara i robova. Klasični ruski avangardni odlicuju slična konotacija. Ruski objeći svoje kritike, svjetovnu moć, naprosto kritičke svjetovnosti konotacija druga avangardu. Predstavom avangarde uvijek su protiv nekoga ili nekoga. Oni nikad nisu na nešto, ne mogu se identifikirati s poriziranim vjerdnostima, napose s onim vladajućim i onima koji ih zastupaju. U post-homom

ističnog Rusiji povjeste se ponavlja. To nije došlo do avangarde (koja bi podržavala mlada generacija umjetnika) već do obnove tradicionalnih vjerdnosti unutar klase, a liberalna umjetnička publika prevara je da ih podrži. Protiv čega se još uvijek može poburiti razumom umjetnik, kultom se suvremenom utisak on može napustiti? Ta utisakom utisakom činjenica da se Rusi nikad ne mogu odličiti jena i Moskva i Rusija ponavlja ili su još uvijek njihovo vjerdnostima: je li ruska umjetnost ona naprostočinjena i je to naprostočinjena: europskih umjetničkih pokreta, i napokon, je li ruska umjetnost upore europskih umjetnosti ili tek tako rusiti ovog globalizirane identitet

Telet je objavljen u katalogu sličice "Ruski akcionisti" galerije Wiener Secession

Prevod: Miroslav Burešić

Tijekom proteklih stotinu godina četiri značajna pokreta u ruskoj umjetnosti - Nodači, klasična avangarda, socijalistički realizam i moskovski konceptualizam - odredila su se spram svoje društvene uloge: povijest konceptualizma i Soc Arta potvrđuje značaj društvenog elementa u ruskoj kulturi. Novi su akcionisti u mnogim akcijama nastupili kao izravni nastljednici Soc Arta



Aleksandar Brener

San o demokratskoj kulturi

Ono time se bavim što je demokratska kultura, kultura koja već nekoliko stoljeća postoji kao jedna od slugev europske kulture. Demokratska kultura je kultura plemića, rite urbane klase, proletarijata, pobornjaka rata i pobornjaka protiv neke moći. Najboljstija manifestacija te kulture jest elementarni čin protesta, kulturnog razbijanja - to su destruktivne političke geste, jaci i govore koje dopiru od običnih ljudi, iz mase. Barmade, gušila po ulicama naših gradova, slagala po ulicama zabada, kamere bačene na policija - sve je to dio građanske demokratske kulture. Ta kultura isto tako postaje vehika intelektualna dostignuća: poezija **Françoisa Villona**; **Walta Whitmana**, teatar **Antonia Artauda**; **Berolita Brechta**, filmovi brade **Marx**; **Bastera Keatona** - sve su to dijelovi demokratske kulture. Ta je kultura poave raznorodna spram estetskih finisa i sadrje uvijek izmislila na upotrebu u život, politiku i društvenu svijest, općenito. Vise od toga, demokratska kultura staje o temeljnim društvenim postojanjima - u korist veće pravde, jače ljubavi i ljudske raznođe. **Mahatma Gandhi**, **Martin Luther King**, **Desmond Tutu** - to su ljudi koji su pomogli plamen demokratske kulture. A po raznorodna učine budućnost misivno revoluciona.

anarhista, uličkarih intelektualaca, očjnika, ološa i hartovnika bez razloga... Demokratska kultura je narava, protupetna u sebi i o sebi, izgubna, smjelina, bezmislina... Postojeće moći ponući joj pravo na postojanje, hrva je iz pjevstva, nazvaju je "benojem" i "pornograficom", stavljaju joj najgorice mizrije i ludila. Ali demokratska kultura u starja je brzo pogledati smrti u lice, upovratiti njebi o ljudskoj građanosti i barmalnosti, o rjetnoj ograničenoj prirodi, bespomoćnosti i ozbiljenosti. Demokratska kultura pjevuje i usmjava grauze postavljene od strase moći i elitarne vlasti. Demokratska kultura pjevuje cijena, stije se grubetom, Madrihi, propada, jena, lamara, plati jenk, pekanje gascu i prjeti čvrsto utimatom lahom. Demokratska kultura agure posom na glupost i kukavčak vlasti, za barmde gdje su nekod bili mucepi, na otave u kojima gnu našli mladoči... Demokratska kultura pokazuje djeloviti u raznom, zadigljen, slabosnom svijetu u kojim živimo.

Amsterdam, 25. travnja 1997.

Prevo: **Wlad Badewo**

5 čim se
David nije
mogao moći.
1995.

Ah, oh, transzicija

Piše: Kristina Leko Fritz

Septembar 1987. **Aleksandar Brener** uprta se slobodnim pjespjeviti **Malevčeva** duhu iz zbirke **Strobnih muzika**, Amsterdam, objavio na oko 14 milijuna njemačkih maraka. Negativna vrijednost ove umjetničke akcije (tada) procijenjena je na 5 milijuna.¹ Bogu hvala i pripadajući mu slobodi pristupak potpisu na burne reakcije. Iste i kasnije preživjele upale na umjetničkih krugova. Godine 1998. **Vilho** je različitavim potpisima **Brennerova** umjetnička djela kasnije-američke umjetnice **Wanda Os**. Radilo se o dvadestimećakom tuncu upletenim od ljudske kose. **Majmova** kosa skupljena u **Rusiji** i **Švedskoj**.²

Splet pitanja koje **A. B.**-u akcija postavlja glasi: smije li se zbog umjetničkih razlika, uzlištati kulturno/duhovno dobro? Štalo li na tako neograničeno umjetničko razmišljanje? Ili opće na, ako je, granice umjetničkog svijeta? Je li umjetnik odgovoran nadležnom sudu? Tada li u tako umjetnička dala veka sloboda govora-pojavila-djelovanja naga drugom članovima zapadne? Ne zabavljao: on zna/ve je potpisano-umjetnik/umjetnici **A. B.**-u slučaj pokazuje mogućim i opravdanom umjetničkom akcijom (povratiti i) svojiti kao kriminal. Ova se osuda ne kao umjetničkom vrijednošću. Razpisa o umjetničkoj vrijednosti dijeli neke druge zakone i treba se odvijati izvan razdora, između antitaka i stoga je taj slučaj suaka konačna posuda i opće umjetnosti.

Skladno vjerojatno za njegov **jevrejski** (placal usan, intelektualistički, i) i svojiti kao kriminal. Ova se osuda ne kao umjetničkom vrijednošću. Razpisa o umjetničkoj vrijednosti dijeli neke druge zakone i treba se odvijati izvan razdora, između antitaka i stoga je taj slučaj suaka konačna posuda i opće umjetnosti.

¹ Jedan u veći dopadajući temelji se na korijepodnosti i smislu odbijanja 3. propisa **Brennerov** putja (nauki je **Tupitli**) i radišne službe **Strobnih muzika**, **Amsterdam** (Osnovni **Grant**, **Amsterdam**, **Amsterdam**).

² Ovi se teksti upletenim smislu na naglas i nagovjert u **Amsterdam** **Flash Art** koga su objavljeni 1998. i 1999. pripadajući dala **Brennerova** napada na umjetnička djela. **Amsterdam** i kasnije upletenim smislu na naglas i nagovjert u **Amsterdam** **Flash Art** koga su objavljeni 1998. i 1999. pripadajući dala **Brennerova** napada na umjetnička djela.

odgovor reakcije **Brennera**, kao i **Amsterdam** **Flash Art**.

³ O **Brennerova** napada na naglas i nagovjert u **Amsterdam** **Flash Art** koga su objavljeni 1998. i 1999. pripadajući dala **Brennerova** napada na umjetnička djela.

⁴ Ovi se teksti upletenim smislu na naglas i nagovjert u **Amsterdam** **Flash Art** koga su objavljeni 1998. i 1999. pripadajući dala **Brennerova** napada na umjetnička djela.

⁵ **Amsterdam** **Flash Art** koga su objavljeni 1998. i 1999. pripadajući dala **Brennerova** napada na umjetnička djela.

Prazna formula za slobodu govora ne koristi nikome. Sloboda zahtijeva neprekidni napor spoznavanja, razgovaranja i dogovaranja. Jedno po tome što potiče mnoge razgovore **Brennerova** akcija je bila vrijedna truda. Umjetnički radovi koje **A. B.** zna su sloboda umjetnosti i odgovornosti i mogu biti svizara kao olakotna okolnost (tako se smatra i **Amsterdam** **Flash Art**). **Neprednost** i na umjetnosti i na društvu bilo bi osloba/umjetničke radove (smatra) valjanost izmorom **Amsterdam** **Flash Art**. Ti radovi nemaju radišnost odzvan **A. B.**-u ovom činu **Amsterdam** **Flash Art**.

Razlika malost dijelovi **Brennera**

Napredna generacija **Brennera** akcija obično je **Amsterdam** **Flash Art** koga su objavljeni 1998. i 1999. pripadajući dala **Brennerova** napada na umjetnička djela. **Amsterdam** **Flash Art** koga su objavljeni 1998. i 1999. pripadajući dala **Brennerova** napada na umjetnička djela. **Amsterdam** **Flash Art** koga su objavljeni 1998. i 1999. pripadajući dala **Brennerova** napada na umjetnička djela.

Razlika je malost post **Brennera** akcija, obično je **Amsterdam** **Flash Art** koga su objavljeni 1998. i 1999. pripadajući dala **Brennerova** napada na umjetnička djela. **Amsterdam** **Flash Art** koga su objavljeni 1998. i 1999. pripadajući dala **Brennerova** napada na umjetnička djela.

⁶ **Brennerova** akcija je **Amsterdam** **Flash Art** koga su objavljeni 1998. i 1999. pripadajući dala **Brennerova** napada na umjetnička djela. **Amsterdam** **Flash Art** koga su objavljeni 1998. i 1999. pripadajući dala **Brennerova** napada na umjetnička djela.

⁷ **Brennerova** akcija je **Amsterdam** **Flash Art** koga su objavljeni 1998. i 1999. pripadajući dala **Brennerova** napada na umjetnička djela.

Aleksandar Brener
Voli, ne voli, 1986.
Peter M. Storzovi



Prazna formula za slobodu govora ne koristi nikome. Sloboda zahtijeva neprekidni napor spoznavanja, razgovaranja i dogovaranja. Jedno po tome što potiče mnoge razgovore **Brennerova** akcija je bila vrijedna truda

ne onoga što je njegova iskustva. A ljudi nikadga
izme. Stoga, moras biti iskren."²

Istodobno, kaže Baudrillard, Rimano svibanj sagovora nje
primitivna model problematizacije umjetnosti i društva.
Polemika je u tome da ova umjetnost sadrži i formu
i sadržaj političko promatranje čina. Ustvari u način
postat političkih aktivnosti, samim pojmom u područje
taz, prvom čvrsta kao društveno nje uticajima stru-
ja. Bilo je stvarno da li ova umjetnost željela,
javni manifestacija, umjetnost umjetničkog djela,
umjetnost tadašnja vlastitost, ovim umjetniškim kon-
teksta ne mislimo isključivo od drugih istih čina. U umjetničkom krugovima nakon se čineva
područja osimka (alibi) "umjetnost". Na ova kon-
cepta pranje odvaja kraj ljudi. Ipak, ovaj toga
krija se postoji umjetnost razlikovanje jednog čina
npr. umjetnička umjetničkog djela od niza drugih, za
gotovo istim konceptualizacijom

Umjetnost je govor neznanstva bilo kojem dru- gov govoru

U 20. stoljeću umjetnost je bila redefinirana gile-
mom umjetniškim izrazom mnogim pojedinca, umjet-
nosti i društvena redefinirana umjetničkim djelima.
Ponov toga iskustva je da ne vrijedi traži tražiti.
Forma (umjetnost) Nije smatraju da je performativ
dovoljno čvrsta umjetničkog djela, i to stoga što
nude politiku uprave sve.
Tako umjetnost postajamuprava osoba koja je non,
podrška i izraz. U tekstu vjerojatno i trenutna
nepodređeno (neznanstvo) demokracije ne može se
dopustiti prevladavanje takve iskustva na otkri drugo-
gov. Bilo bi se iz brojčane (umjetničke)
umjetništvo prevode u materijalni svijet i oblika
reči i ovdje, stika, kopira, bilo kakvog oblika, a
oblika čina, prevode se u umjetništvo, društvena
prostor. Nije umjetništvo performativnosti je nabraja
umjetništvo stvaranja. Performativ postavljen i
društveno ivi prostor polje njeza borba za
opstanak, a u njoj postaje javlja. Nema stoga da za
umjetničko interakciju prostor vjerojatno drugo
prijemalo nego za društvo određeno interakciju
prostor. Povelja o ljudskim pravima upućuje na ono
što treba stajati u temelju svakog društva i njegovih
pojavnosti. Umjetnost postavlja i kao društvena
pojavnost. Tolerancija ne podrazumijeva tolerancija
netolerancije. Netolerancija od njezine je prirodna
tolerancija ne samo gradnja vlastitost, stika u pojava.
naje i Malinva kao svibanj, njegova sloboda govora.
ne valja i njeza sloboda gledanja i izbora. Zato bi
naje sloboda gledanja (umjetničkog govora) bila
maje nabraja (vrijedna) od Baudrillard sloboda gov-
ora?

Pravil i nepravil život

Da svaka stvar: kao i čin postoji u svojoj djelatnosti i
nemoćnosti, te da se njeza smatraju u samom
informa, opazaju je koji nas vodi i veliki čin
umjetništvo predložke ovoga stoljeća, počevši od
Duchampa na dalje. Umjetnost, kao i stvarnost, ne
mislimo slobode koncepta i ne može sloboda. Kad
umjetnost na primaju postajanje granice između stvari
umjetnosti i stvari stvari, time se ustvari boru na
umjetništvo njezine govora postaju
Genselstajna se određena stvara umjetnička boru protiv
genuinost umjetnika i umjetnosti, vjerojatno da se

umjetnost i društvo opazaju postaje. Ovdjeza zadnjih
godina, pojavio je broj umjetnika koji se trude
prema i njeza djela i čine koji namu različitih obli-
kova umjetnosti. Iskustvena opazaju između prvog
čvrsta i umjetnosti bilo koji da granice ne postaju. Ta
stvara je koji ostavlja nabraja između tzv. života i
taz, umjetnosti mora, čvrsta, kao njeza oblika, i da
postojatost.

Postoji diskriminacija umjetnika

Baudrillard, čvrsta ovoga opazaju, čine se posljednjim
umjetnikom toga smatraju. Velikim i mogućim inter-
akcijom njezine performativnosti potpuno ustvari.
Polemika opazaju da područja "Sloboda za Baudrillard, u time
umjetnosti", te, još kao, čvrsta da je sam Baudrillard
velik razlika na taj postaju. ² Baudrillard je njeza sloboda
iskustva u društveno aktivna prostor problematizaciju
društva i funkcion umjetništva čina čvrsta. U tom kon-
teksta oblikom da se posljednja njeza djela, čvrsta
nabraja sloboda njeza vjerojatno i porazno pri-
vratiti. Ti, u nabraja njeza da se sam sebe društvo
oblikovati ² Baudrillard se stajaju opazaju da sloboda o
konceptualnom sustavu djelovanja (ovaj postaju tako
nabraja je Baudrillard izlet i djelo).

U Baudrillardova umjetnost najgora što mu se može čvrsta
jest da ga postaju Politi postaju opazaju i getu iz
kojega je tako čvrsta izraz. Getu o kojemu govorim
je getu umjetnika kao vjerojatno i njeza nabraja-
vratiti čvrsta društva. U slučaju u kojem je taj getu
nabraja njeza, u takvoj konstatacija svibanj bilo
bi za oblikovati da ne vrijedi ona stajaju je kojeg
čvrsta, moral jest od umjetnosti nabraja čvrsta koja
izpada u stvar društva i života, a umjetnost, bilo bi
jedna od stvari nabraja stajaju, je društvo nabraja,
marginalizacija, nema nabraja u moralom i čvrsta

Umjetnost je savjestivost

Mnogi postaju Baudrillardova stajaju nabraja da treba
izraziti jednu od pravno različitih stvari.
nabraja vlasti li umjetnika. Ne pripada se treba
biti, čine se da opazaju nabraja u postaju je koji treba
biti. U stvari se televizija, nabraja po dogadjaju. Radi
Facka, nabraja Stedelijk muzej, čvrsta da se bilo
stajaju u vjerojatno ovoga umjetničkog čvrsta, da
takvih postupaka postaju umjetnosti postaju, ali da
se evolucije nabraja o nabraja. U Baudrillardova nabraja
problema i lažnom i umjetniškom nabraja
diskursa i postajaju stvari i interesa

Zaključak

Baudrillard govori političke akcije-provokacije
Sadržaj se koje akcijama upućuje političke na nabraja.
Njegova je umjetnost potpuno određena i stajaju
nabraja društveno konceptualno ustvari iz koje čvrsta.
Jedn postaju umjetnost i Baudrillard čvrsta društveno
determinacija. Baudrillard postaju nabraja
političkog govora sredine iz koje čvrsta i je time je
ovo jedina čvrsta postaju. Konceptualizacija stvari i
djelovanja ustvari postaju nabraja društva. Baudrillard
upućuje čvrsta umjetnika koji opazaju ne vjerojatno
je mogućnost čvrsta drugog govora. Uporav u time
bič tragadija jest nabraja i negativne umjetnosti.
Ovaj je negativna postaju izrazito postaju. Totalna
konceptualna govora o kulturi demokracije⁶ i umjetnosti
demokracije⁶ stajaju i u nabraja/televizijska sredina postaju
to. Ali, ta demokracija.

**Brener govori
jezikom političke
akcije-provokacije.
Sadržaji na koje
akcijama upućuje
političke su naravi.
Njegova je
umjetnost potpuno
određena i
stijepnena širim
društvenim
kontekstom sredine
iz koje dolazi**



Wenda Gu:
"Der naslov",
Instalacija od
ljudske kosti
i vile rasa

neocanibalistički, brataći da u umjetnosti naša
režirivati stvari na tuđinskim tlima. Ovo što se
dogodilo je "kriminal". Na umjetničkoj razini, ponavl-
janje je to stvari. Dada ideologija. Na čisto ideološkoj
razini, događaji staju u dubokoj vezi s povjerenjem, kul-
turnim, društvenim i političkim posuđama.
Umjetnici i Muzano nisu nezainteresirani, oni su jako
židovi koji u svojoj zemlji rade upravo takav
racionalizam. U apokaliptičkim knjigama,
Muzano je uvijek kao postnastavljaj i organizator.
Ipak, u svojoj zemlji, potlači umjetnike na njegovost
krvni domovini, na njihov ideologija i skripte imaju
puna povjerenja sa nacionalizmom i komunistom - od
knjige potpuno drugačije tendencije slobodno nastaje, sa
zabavom digitalnom komatom.
Bremerov uzrok čine teški i teški razlika naša
svjetovni - politički, gospodarski i društveno dogovora-
nima, karteže i historijsko društvo. U pogledu se
Rusija ponašala kao najprije naša. Sada, takvažnjih
bratstva i kolektivizma, njegova je samovoljno
oslobođen. Društvo se opetovake nepovratno
Rusiji da sam u komunističke Rusije dolazi u
Svjetske Društvo, moći ih razumjeti je obje perspektive.
Oni su potpuno različi umjetnici bili poznati pro-
stom komunistima. Nakon komunistima, bremeri su upa-
leli među svoja neprijatelji. Bremeri su potpuno
na strukturu moći zapadnog materijalizma. Nije bilo
pofidit: Dva vjeka svojihvaga država njihove je ideolo-
ški temelj. Ruski umjetnik **Vladimir Gusev** kao putu
na je rekao "Miris danihva Rusija i moćni savre-
mena umjetnost". Paradoksalno, jer je on predstavnik
naše modernizacije umjetnosti, Zanimljivo je da je u
Rusiji kritika incidenta više teoretijski, dok američki
pogled na stvari malo više jednostavno govore: zaka-
zati i čiji je zatvorje karte.
Na umjetničkoj razini Bremerova skripta nema
značaja. Stari su dubinski prešli analize i njih
svoje, ali umjetnici da razumjeti polje: godina, ne
samo da umjetnici razumjeti riječ razumjeti, nego je upravo
dijelom umjetnika. Bremer je dijelom jevo stari
destruktivni koncepti, te riječ dolazi na čitac sa odno-
sima te ideologije i razumjeti stvarnosti. Je li njegova
umjetnost bila opasnost čineći porobljena kao što su

Maurice Duchamp, Piero Manzoni, ili komunisti
Jeff Koons? Ako jest, gdje je restala sofisticirana
svjetovna i tako naša putanja, izumom govora i
potpunošćih fotografija? Destruktivna napadima što-
vati su se u u potpuno, a danas se dostižu bit
analiza, te svjetovna zbog političara, Bremer nije
samo u obzir sofisticiranost današnjih medija, njegova
samovoljna sok-taktika bit će opasna. Umjesto da
stane na svojih akcija, odmah je napustio scena
događaja. Nema u njega hrabrosti teorije koji žrtvu-
je sebe za svoja uvjerenja. U našoj stvarnosti, umjet-
nici se razumjeti kao simboli slobode koja je još napu-
stila demokracije. Da dva pandura upotrijebi ljud
svojih teorije.

Muzano je rekao da ovaj incident postaje najvećim
stupanj dijelova između Istoka i Zapada Europe.
Vjerujem da te njegove riječi imaju nekoj smisla. Ali,
još uvijek imamo odgovornost: manja, odgovornost za
temeljna odgovornost i zajednički svijet. Svejed-
nako, kao čovjek Muzano gubi temeljna principa:
kao intelektualni gubi odgovornost: bilo je mnogo
pogrešaka koji su mu izmislili svoje daljnje. Uporno
sam im poravljala kako interpretiram Bremerova
umjetnost kao posredno razdoblje u mom global-
nom umjetničkom projektu. Jedan mi je rekao umjet-
nik prišlo napuštajući se ima li upadajima koja ikadno
napuštaju. Svrhoviti umjetnik je rekao "Ako dobiti
reazaj od odgovarajućeg društva, morat ga upotri-
jebliti: upotrebljavajući umjetnost čovjek Muzanova
dane i ovo naša umjetnika." Još uvijek ponašajući
sam incident, i ponašajući njihova dijelova
polje na dubini, mogla sam odgovoriti jedno upa-
dom. Za dobiti: moja globalna projekta reka
sam Bremer: "Bivla iz na razdoblje i istan put istraj
u Moskvi." Muzano mi je rekao i rekao: "Specijal-
no postavljen morat sa slikom na knjizi se Stijela i Mao
najući - Rusi i Kinezi su videli prijatelj." Incident
na istoplošću ideološki između središnjih, razlika i drugih
međunarodnih umjetnika razlika je jedno historija
Rusija (instalacija upotrijebi u ovom ratu kulturu.
(Flash Art, 1987/1996.)

Prevela: Kristina Leka Petro

Pismo podrške

datum: petak, 14.02.1997.

Eda Čufar, Goran Đurđević, EDWIN:

Dušan Mikić, Miran Mohar, Andrej Šeršak,

Roman Urajski, Borut Vogelnik

Ovo je pismo podrške Aleksandru Brenneru, umjetniku koji se mora pojaviti na međunarodnoj izdaji jer je optuđen za skripi i vandalizma. Malčotova slika "Supremacizam 1922-1927."

Aleksandra smo upoznali 1994. u Moskvi gdje je poznat kao pjesnik kontroverznog rusko-bosničkog identiteta. Kada smo ga prvi upravo se vratio iz Izraela kao je poed nekoliko godina emigrirao sa svojim obitelji. Svoj povratak u Moskvu objasnio je kao čin gubitka šarija glede onakog postojećeg političkog sistema, a šarija nakon propasti socijalizma za njega je prikladno mjesto da stane umjetničko stupište o tom gubitku šarija. Na zajednički jezik rezultat nekoliko zajedničkih projekata, uključujući Interpol i Transnacionala 1994. - znanost je za vrijeme da je intelektualna stranca u umjetnosti porve politizirana u smislu da ekonomski razvojni zemlje kontroverzni i skupotvrdjivanje uzat vječnosti kojeg smo naslijedili iz tradicije znanosti umjetnosti ovog stoljeća kao zajedničko duhovno dobro. Stoga je rusko i legitimno da ovaj umjetnik dovedu u pitanje politiku i mehanizam implementacije pojedinačnog umjetničkog djela u našim umjetnosti koji odjela da bude puka tržišna i ideološka igračka.

U tom smislu Brenner je svoje pjesničko stupište iz kufiromosti preko u izvorni šarija jezik skripi performansa. Podržimo 1994. izveo je skripi u Muzey Ispiti umjetnosti (Poljskoj Muzey) u Moskvi gdje

je stao ispred jedne Van Goghove slike i upoznao cijelu u blade posavljajući "Vincent, Vincent." Ta je skripi opisao kao dijalog s početima modernizma, a "izlačevina u njegovim bladima" značilo je dvjake značenje - ta je veliko zaljubljenosti pozadi umjetničkog djela, to pojam izlačevine kao simbolika materijalizma moralizma ideologije koja je Van Gogh odveo na strasništva.

Jednom je upoznao Dimitrija Prigova, priznatog avangardnog umjetnika koji živi u Moskvi. Dok je Prigov čitao svoju poeziju, Aleksandar je skrio na pozadini vrbati "Gosti Gori", držeći se za strasnjara. Po njemu, to je odgovor na Prigovljevo uvjerenje da je njegova poezija blada analiza, Prigov ga je optužio da je falsh.

Drugi bitan događaj bio se tokom čitanja poezije druge ruke ingesta, jednog od najambicioznijih pjesnika šesdesetih - Jevgenija Jevtalenka. Za vrijeme njegovog čitanja Aleksandar je istao posavljajući referencu "Tilina, moja majka belj spavati." Njegovu je provokacija čitanja Jevtalenka do te mjere da je postavio svoje tvrdnje. Našedna je skripi Brennerove materijalizma u javnosti na skakaozni baneri sagradeno u vrijeme socijalizma na mjestu razvojni privredne razine, ta je skripi izveo na tjelesna jednoslovnost mladosti koju je započeo umjetnik Andrej Velikozov. Brenner je zbog te skripi poton odapela politiku. Također treba spomenuti jednu od njegovih izjava političkih



akcija. Otišao je na Crveni trg u bokaškoj operi uzvod ratne kampanje u četvrti vijehi poema Ksenjuna "Jeljena, rade!"

Brener je u listopadu 1985. pojebio ljubljana gdje je na otvorenom izveo tri akcije. Jedna se dogodila ispred zgrade Slovenske narodne opere i baleta koja se nalazi između dvorskeg parlamenta i porovlanske crkve. Uspao se na balkon i skratio odjeću tako da je na sebi imao samo bokaške blafice. Zatim je stavio bokaške rukavice, zapjevao naposljetku otvoreni pyama i stavio barokni jecor na agvili Opera. Iz ljubljana je otišao u Maribor gdje je nakon nekoliko tjedana bacio nekoliko boćica ketape na fasadu Bjeloruskog veleposlanstva, nagrdajući je zbog gotovo diktatorskog režima u Bjelorusiji.

Ono po čemu je u međunarodnoj umjetnosti poznat kao kontroverzna ličnost dogodilo se u veljači prošle godine u Stockholmu, u kontekstu projekta Interpol, gdje je učestvovao umjetničko djelo kineske umjetnice Wende Gu. Kao sudionika u ovom projektu shvaćeno stotoga rjegeve akcije. Interpol je projekt pod vodstvom švedskog izumotava Jena Arama i Rine Viktora Mielana: trogodišnji work-in-progress čiji je osnovni cilj upostavljanje komunikacije između različitih umjetnika. Taj projekt nije vođen na klasični način. Umjetnici su trebali kolektivno formirati ulaznu putem komunikacije i interakcije između svojih radova. Kroz to su trebali osigurati

sve što je potrebno za susrete u Stockholmu i Modovi te organizirati završni susret. Napose je naglašeno da na tu ulazbu nisu postojale klasični individualni umjetnički objekti.

Kad smo došli da realiziramo ovaj projekt, svi smo bili iznenađeni ugledom golemi u Wende Gu koji je zauzeo srednjoj prstima ne obazirajući se na druge zastupljene umjetnike. Razočanje je bilo tim veće kad smo shvatili da su organizatori koje je predstavljao Jan Aman vrlo ponosni na taj rad i da ne prihvataju nikakve prigovore da taj rad po definiciji koji pravila nije utvrdila tijekom trogodišnjeg konvencije

Kako je Jan Aman financirao taj projekt, cijela se grupa polarizirala na način Zapad-Istok, tim više jer je bilo otvoreno da je Viktor Mielana poveo izabrali iz ipse. Stoga je na dan otvorenja Brener jednodavno ušao rad Wende Gu. Zbog toga je od strane organizatora izdane optuzne da je lažni, a u vrlo nametnutom i površnom prama, koje je poslano na sve tražajući adrese suradnika umjetničkih institucija, tvrdi se da su Mielana i svi zastupljeni razli umjetnici grupe lažni.

Nije je stajalo da je rjegeve akcije u općenom kontekstu posve legitimna, jer su nakon trogodišnjeg razgovaranja i stvaranja vjerojatno ipse između pojednaka iz ove različite socio-političke i kulturne korporativne organizirani dispartiti da su jedno

Brener ne vjeruje u političku demokraciju, već vjeruje u demokratsku umjetnost - odnosno u umjetnost individualne borbe za mentalnu i duhovnu slobodu i moralni napredak

umjetničko djelo, koje posre poslihtom onemogućava umjetničku projekciju, predstiru na klancu i univerzalni način. Mijedna od tih akcija na mlađe se označiti kao vanjski i faličan - to je metoda kojim ih objektiviziraju fali i osobe iz sofisticirane suvremene umjetničke zajednice. Akcije su zasnovane na vrlo konzervativnom i poljivju ispravljenom razumu vrijednosti koji je posrepuje u njegovoj krivdovitosti, osajima i javnim izlaganjima. Kako je Aleksandar izjavio tijekom posjeta Ljubljani, on se vraćao u političku demokraciju, već vraćao u demokratsku umjetnost - odnosno u umjetnost individualne borbe za mentalnu i duhovnu slobodu i moralni napredak. Politička demokracija je nemoguća jer od svakog člana društva traži totalnu odgovornost. Baki, umjetnost je rada koja treba konstituirati na demokratski samo-razvoj. Za Brenera većina nuke umjetnosti nije demokratska jer potječe iz onog kruga nuke inteligencije. Postoje nake intelektualne pojete *Tuizija, Majakivskij i Hlebožkova*. Za avangardnu umjetnost kaži od modernizma po načinu njihova utjecaja. Avangardna umjetnost postepeno etički utječe, kaj se posre razlikuje od formalnog utjecaja modernizma.

Za Brenera avangardna umjetnost je čovek kaj se čitjeu svojim bićem u stanju egzistencijalno spajajući civilizaciju. A kako je zapadna civilizacija namirno promjenjuje svih drugih vrstama, za njega je čitjeu svoje posre neopitno moći zapadnih društava jest jezik osjećaja (po definiciji *Antoninea Artauda*). U svojim akcijama on taj jezik emocija artikuliše kroz tri osnovna osjećaja i principe: spolnost, nasilje i namet. Optimali smo naše njegove najviše radove i akcije, kao i Brenerova filozofija i etička pozicija glade pitanje umjetnosti, da imamo dokazati kako je njegova posljednja akcija - u kojoj je po Malevičevij staj - "Bijeli suprematizam 1922-1927", bijeli kriti na bijelom polju, nelinear sprejem bijelih znak na dole - čim dovršavaju umjetničkog zaslavljenja i stoga se ne može označiti kao čim izlaska ili kao kazneno djelo.

Nasirno, shvaćamo da na prvom mlađe postoji razlika između legitimnih i legitimnih aspekata odnosa i umjetničkog čina. Svi znamo da je razlika vlastitstva jedna od osnovnih načela zakona. Kako smo obavijestili, tužila vrijednost te slike nije Brenerova intervencija bila je 20 milijuna nizozemskih guldena, a nakon akcije, prema procjeni Stedelijk muzeja, slika je izgubila četvrtinu od tužila vrijednosti.

Izjavljujemo da je to arhivarna procjena koja valja napraviti u kontekstu mehanizma kaj stvara vrijednost umjetnosti dvadesetog stoljeća. Kao prvo, ne postoji objektivni dokaz da je vrijednost slike dostižna manje nego prije. Vrijednost je još vna, ukoliko se legitimiziraju Brenerova čina objave, dokaz i onoga, sada su u budućnosti. Ekonomika vrijednosti artikuliše ovak u njegovoj stabilizaciji vrijednosti, a simbolika procjena se stvara uzatad odnosa i stvara vrijednosti prihvaćenog u ekonomsko-duhovno-društvenoj razmjerni. Stoga postoji mogućnost da Brenerov čin nije uzrokovao nikakav financijski

gubitak već je prije gubitak za legalnog vlasnika slike.

Drugo pitanje se ovdje odnosi na zakonskog vlasnika slike - dakle na legitimna prava muzeja da ju stajše. Poznato je da je 1927. Malevič odslao u Berlin. Toga taja što se mamo vratiti u SISK prije savjetika ukoliko stajalo je *Euge Karinga* da mu pričuva radove od njegovog povratka u Njemačku. Druga je osoba zamolila da pričuva njegove teorije i spise. U Njemačkoj se mlada rije vna, a nje poznato što je nakon Malevič tražio od Karinga da učini i njegovim radovima. Već od njih sada pripadaju Stedelijk muzeju, a tu su vjerojatno dopuštali tijekom traktatoga koje su smislili nakon Malevičevij smrti 1935. kada se namir politički režim napušta i Rusije propušta takve radove i stajše vrijednosti vna na rpi. Bilo bi zanimljivo pregledati dokumente tih traktatoga i ekonomsko vrijednost koje su radovi stali u to vrijeme.

Brenerova akcija vna i namjerno svoje prstima na duboko i osajne rane u suvremenoj europskoj političkoj povijesti koje potječu od proleterske revolucije, komunistima, fašizma, nacizma, hladnog rata i kaotičnog procesa uspostavljanja novog svjetskog poretka pod vodstvom globalnog kapitalizma. Utvra, suvremena umjetnost - modernizam i avangarda umjetnost - jedna je razna vrijednosti kaj se sagovratno agresivno i uslojdnost društvenoj i političkoj podjezi iz prošlosti tijekom borbe za prevrat i globalizaciju namir ideologija. Sane je suvremena umjetnost stavila stajše vrijednosti i jezik čitjeu individualnosti, i prvo se proširila diljem europske kulture bez obzira na političke i društvene granice. Tijekom hladnog rata taj prvi zasleu i neovni jezik stajše odgovore postaje stabilnu stajše vrijednosti osajne demokracije, pa je stoga jedna od najsoficistiranijih ideologija koja je ikada postojala. Kao hladnog rata danas je mnoštvo različitih pitanja i sukoba iz prošlosti. Imamo ostalog postava je pitanje povijesnih kojijera zapadne ekonomike namirno, koja igra ključnu ulogu kod postavljanja tužila vrijednosti simboličkom vrijednostima globalne civilizacije.

Čuvana strategija održavanja kulturne simbolične zadaci putem ekonomske namirno je privlačenja koje se mogu postiti na mnoštvo putanja. Od legitimne upitnog, ali vjerojatno legitimno (kolikono vjerojatno zbog ključne definicije stvarne tužila vrijednosti kulturnih objekata) privlačenja etičkošćak blaga drevnih kultura, do najnamir materijalnog identiteta Malevičevij slike koje je nakon berlinskog izlaska 1927. ostala u zapadnoj Rusiji. Je li utvra da je globalni kapitalizam nova definicija na kulturni kolonizaciju Zapada nad ostalim svjetom?

Vjerojatno da Aleksandar Brener nije znao stajše mlađe od onoga što je Konrad Malevič ostavio čovječanstvu. Napreću, on je na umjetničko način opravdao neopitnost što je u utvra Malevič ostavio čovječanstvu čimljavaju čim simboličke gdje namir kulturni svijet odaje pitanje njegovim namirno postavljanja, a izlaskom postaje izravno.

**Brenerova akcija
svjesno i namjerno
upire prstom na
duboke i ozbiljne
rane u suvremenoj
europskoj političkoj
povijesti koje
potječu od
proleterske
revolucije,
komunizma,
fašizma, nacizma,
hladnog rata i
kaotičnog procesa
uspostavljanja novog
svjetskog poretka
pod vodstvom
globalnog
kapitalizma**

lihu. Isključio iz igre je dolaz. Sila koja predvodi tom nepostojanju simbolizma znak kojeg je naspricao po rubu.

Poznavajući Brenna vjerojerno da njegova akcija nije izvedena u ime neke političke ili nacionalne identifikacije, već u ime individualne i umjetničke ekspresije i legitimnosti umjetničke intervencije - i interpretacije - u aktualna povijesna razdoblja i nastoja. Njegova akcija dokazuje da je on legitimni nasljednik različitih umova iz njegove kulturne tradicije. On pripada duhovnom kontinuitetu futurističkih pjesnika poput Majakovskog i Nibujajkova. Stoga je njegova akcija legitimna, a možda i legalna - postojak legitimnosti valja pretpostaviti legalnosti umjetnik bitno stvara naj duhovni život od takozvanih materijalnih stvari.

Time ne upiremo ka legalizaciji čitavog stvaranja umjetničkih objekata kao prihvatljivog načina kulturne komunikacije. U povijesti suvremene umjetnosti postojao je uvijek suštinski umjetničkih objekata umjetnika od strane drugih umjetnika. Samo su neki od njih postali legitimni u tradiciji suvremene umjetnosti. Njihova je legitimnost izravno na historijskom razumu, ne jasno definisanim estetskim razlozima i na taj čini, a ne na temelju čina destrukcije.

Otvorili smo da u kontekstu današnjih društava kojima upravlja moć informacije i aktivni vrst spektakularnih akcija može postati vrlo prihvatljiv način na prevlađanje poslušnosti i publike. Izravno upiremo da Brenna akcija nije nasljeđe već nastanka i borjaka čini u skladu s njegovim izraznim umjetničkim.

Konačno, želimo netko reci o optužbi za akciju. Izjavljuju smo što je izjavljao, čime smo što je čini. Brenna akcija umjetnička djelatnost proizvede vrjednosti koje su još uvijek neprocjenjive u svakoj postojećoj državi na svijetu. Stoga je prije normalno da si ne može praviiti umjetnik u skupom, bogatom gradu kao što je današnji Amsterdam. Suvremeno i napad na postojanje same dodatni je legitimističkog djela u stvarima i životu pojednaka koji su stvarali i koji stvaraju vrlo kontroverzne pogled umjetnosti.

Između se nadamo da će Nizozemski sud pristupiti čini Aleksandra Brenna za duhovnom i intelektualnom snagom koja će omogućiti njegovu postojatvima da promatra svu složenost tog događaja i postojanja ljudi oko njegove objave.

Ljubljana, 11. veljače 1997

Giancarlo Politi Sloboda za Brenera - u ime umjetnosti

Aleksander Brenner, vrlo originalan i jedinstven suho-umjetnik umjetnik, utvrdio je u Amsterdamu jer je pokušao uvesti osobito ambicioznu umjetničku djelo.

Njegov je rad znak američkog dolara naslikao uprjez na Malestijevoj slici "Dijel koji se zove" izloženoj u Stedelijk muzeja. Iznaj toga čini, Brenna da sula čini u stvarima. Flash Art traži od muzejskih vlasti oslobađanje Aleksandra Brenna u ime umjetnosti i stvaralstva. Da moć na njegovu, Brenna akcija napad je na umjetničku slobodu izraz i kao takvo je neprocjenjivo čini. Brenna nije halikana, nego umjetnički bezbrojnik jake osobnosti, u istoj mjeri u kojoj je to bio i Malestijev u svoje vrijeme. Brenna nije bio umjetnik Malestija nego stvarni čini još različitiji od Malestijevog, ili čakite srebro, za dodatno estetskim vrijednosti. Je li legitimno stvarati, staviti, učiniti kreativni čini taj van događaj svakako može nagraditi da se uplate bodjaju li pravičnost i činnosti ruku pod ruku. Između Brenna nove kreativnosti i Malestijev estetske iznaza, izabranje prve, Malestijevu djelo svi počinjamo. Radije bih vidio nove Brennaovo djelo. Ma kako bilo, dragi čitatelji Flash Arta, tražim od vas da pobje na Stedelijk Muzej Amsterdam, zabrinjavajući zapadne sa muzej "Sloboda za umjetnost, sloboda za Brenna". ("Flash Art", 9/93/1997)

Pisalo: Krutina Lela Pate



11. veljače 1997.
New York City

Gospodin Rudi Fuchs
Muzej Stedelijk
Paulus Potterstraat 13
1071 HV Amsterdam
Nizozemska



Štovani gospodine Fuchs,

Upravo sam čuo za nedavni događaj u vašem muzeju. Sudeći prema izvještajima koje sam čitao, ruski umjetnik Aleksander Brener zelenim sprejem iscrtao je simbol dolara preko slike "Suprematizam (Štjeti križ)", vrijedne 16 milijuna dolara.

Iako ne odobravam uništenje slike, moram reći da podržavam djelo gospodina Brenera, jer ga doživljavam prvenstveno kao umjetnički izraz bijesa i nezadovoljstva zbog sve prisutnijeg materijalizma i korupcije u današnjem svijetu umjetnosti. Za razliku od mnogih ljudi koji besramno zarađuju od umjetnosti istovremeno pridonoseći uništenju njezinih moralnih načela, vjerujem da je gospodin Brener pošteno biće i umjetnik iskreno zabrinut za dobrobit umjetnosti. Stoga bi, po mom mišljenju, bilo kakva legalna akcija protiv njega bila ne samo potpuno nepravedna već i u svojoj suštini amoralna.

Vidite, za vas Nizozemce slika je odavno postala potrošna roba, dok je za nas Ruse slika od davnina prvenstveno predstavljala ikonu. Stoga pravi čin obećaćenja nije djelo gospodina Brenera nego markica s cijenom na Bijelom križu, koja pokazuje da je Stedelijk Muzej u biti Stedelijk Banka.

Sa štovanjem,

Kazimir Malevič

Spomenak s crkvenim fotografiranjem, kriptičan sam na nečijim srećivama našao "Kopca jedne originala" napisati su se uveličane natjelo jedne fotografirane. Na jedno od kopca nije bila uveličana natjelo, drago! Kriptičan sam kopca koje sam dobio na užem užetu. I ona se razlikovala. Mijenjala su koja, tektura, kontrast... Perakta nikad nije bila uveličana. "Kopca" nikad nije bila "jedna originala". Tj. nikad nije bila "originala", "pema kopca". Uvelik ih dobio sam "originali", natjelo različe, neproporcionalno, jednake... Jednaki sam se tu razlikovao potraga. Nije li uopće postojati original ali nema kopca? Kako je to kopca koja nema svoj original? Gdje je to **Krasavilano!**

Na što je to i s **Revizorom**? Da li se zbog toga on i pojavljuje? Šta se sa "Nacionalnom porokom" dogodilo sa zahtevom da umetnost služi svojoj autentičnosti? Da "Mama" može, kao i mama?

U mom djelatstvu **Švedović** ima nekoliko sekcija, pozitivno je utisak na rad, ali to **Švedović** pokušava u potpunosti kao kolektiva rad, pa čak i djelatnost individualnog i kolektivnog, koristeći se u principu kao jedna od nacionalne kolektive...

[illegible]

Zdaj se **The Slavjane**, kar i **The Slavjane** dobro misli (kar z obeh obojih, njihova igrica samostojno niget, družinski smotaj). Resnost tega **Kolodnja**, igra stavka svoje lastnosti sta v prvi plan, ritalu o negen premene na odzoru rila o shranj "deli", v **Marit Slavjane**. Da bi bila **Kolodnja**, ora umelj, mozi biti nebi i netaj dno - **Slavjane, Slavjane, Slavjane**. Tlaide novinskih, publikacijskih i socializmskih taksona več za razpisa na temu postopajevih (narobiti splošni) ilustrirna na črti-izviru: de, dnas mozi biti zavodnik, zeta čuna, fatalna brzata, hromoskavica, agnena (arktika, slati transverzija...) Svetlo je zveja dno. Za nam svetovni, o i tve stvarima identifikacija - je, dno, ritalo mozi mahe zavodnik a da v arto svetovne ne bi bi i avnoma izviru.

Komari gine, je ovaj loji, po **Rubertu**, rođeni do restane na
mogu dila. Da restane na mogu dila, što znači da se zabrinje
doga jrene ocije. A to nije laka stvar, baš ne, mada loji
braznatoj lili, mora pradi neposredno očuvanje namu
maka-roditi loji, gubimo Rubertov rukav, što da dila
restane na dila svoj amio. U tablici, najprije, loji refli na
mole potpuno otvrdi. Rubertov opada na se i svi opada kao
upozornje: potpuno na dila jrene ocije (to **Rubertu**)
upozornje dovodi u opasnost svoje dila, kojemu pradi bi bole
restane obično depoziti rjevniji gesta, loji, rjevniji
mole.

Šta je to problem s kojim se suočava: **Bolesni**? Da li on
sao bude suočavao od vlastitog tela? Da li je jeo
protest protiv komercijalizacije umetnosti postane
puk promena mehanizam njegove osobe? Jer,
podsetimo se starije priče o kritici: "Rad protest
postane modni gest politika postaje nedu-
danost".

Ovih dana je ljepoti pod predstavicama medje
poznata **Lady Di**. Nekeleto tjedna ranije saznala je
svoje povlačenje iz medija. Misli je da na nju ima, a
da iz nje može biti nešto štova svemu medija. Surt
je pobazna košike je bila u krivu. Nije utrkla
paparazima. Tek tad su je došli, tad su je potpuno
uhvatili. Tek tad je potpuno svužena u medije, kao
elka, kao elka, kao elka.

Kadva je stajala u suncemitu (kosa)
Na ulicima se pojavio i **Elton John** i sentimentalne
osjećaje medijake nacije toliko je rjeo i čitl odobravati
Gandhi on the Wind. Ali kadva je to pjesma? **Web**, orig
mašine napušta kao porveta. **Madrigal Monroe**? He,
nema tu nikakve originalnosti za sretne pjesnici.
Kadva se ušla i u volu svoje misli svedita. Samo se



le jedne grane rosnarstva.

I do not wish to guess by **Bosfield**, by **Milavik**, **Borjesson**, **Adrian Kneen**. The **reducibility** is **Adrian**?

What's with the Name?

Si cum îl împiedicăm un pic să se schimbe oportunitățile? (și se uita la soție
pe care o vedea de departe dintr-un colț al sălii, răsuflând, zâmbind, cu
un zădărnicește efort de a nu se uita la ea).

U na kraju, upitajte pojedinu glaznu: "Kako vam se čini ovaj koncert?"

Ala, munda vas, ne patape munda.
Munda de valla ne munda o tunda.
"Be you so munda being, si ne bota bota, o the munda?"

Deyan Erte glavnı je urednik političkog pop magazina *Ashua*.

Ove godine slavni se **stola** obilježnica rođenja **Bertolta Brechta...**
Frakcija donosimo nekoliko tekstova koji reaktualiziraju...
...razmatranja o
sljedećem broju



Brechtovom radu i njegovim tragovima danas...

BRECHT

Tim povodom u ovom...

U samom uvodu objavljujemo i najznačajnije dijelove programa proslave kroz 1998. godinu...





Opće informacije

Brechtova sedma kuća u Augsburgu bit će ponovno otvorena nakon potpunog rekonstrukcije kao nacionalni spomenik 12. veljače 1988.

Brechsport planira izdati nove političke natpise uz obilježavanje Brechtovog rođendana

Jutta Lange, vedica "brechtijanka" glumica, Weillera nagrada i suradnica Jenny u engleskoj produkciji "Trojka opere" u Berlina (1988.), rođena je 18. listopada, također prije 100 godina. Zajednička komemoracija održat će se uz izvedbu predstave "Broadway Gaze" na dan njenog rođendana u Hajeftic Theatre u New Yorku City.

Planirana izdanja:

Schubert Verlag planira objaviti dopisje:

Izdanje Brechtovih rukopisa djela u Frankfurtu

Izdanje Brechtove kaznične knjižnice bit će slobodno u suradnji sa Dr. Erdmaren Winckel iz Brecht-Archiva u Berlina (kao postaja veliki izdaci na Akademie der Künste u Berlina)

Prve izdanje prevodila Brecht u Schenkampov odvoj. Spektakulom

Dvije izdanje veliki tridesetih izdanje Brechtovih rukopisa djela (Schubert u Aufbau Verlag)

Druga izdanja:

Brecht 100. Zajednički projekt Brecht Yearbook i Theater der Zeit, urednik Marc Silbermann (listopad 1987.)

Werner Hecht, Ernst u Brecht (2 toma, 160 stranica, Schenkamp Verlag)

Jürgen Hildestein, Augsburg Brecht-Lexikon

Jürgen Hildestein i Uta Wolf, putnik stoljetnog čovjeka Der Erste (standard 1912 - Intepret 1914.) u knjizi je Brecht objasnio svoje prve izdanje

Brechtova Pabstova u Londonu dodat će nekoliko novih izdanja Brechtovih djela na engleskom jeziku, uključujući kao dodatnih komada, postizima dodatima etnologija Brechtovih opisa u kazalištu i teatri, kao "Brecht on Art and Politics" i "Brecht on Film and Radio"

Projekta Bertalda Brecht i Helene Weigel (Schenkamp Verlag)

Izložbe:

Goethe Institut, priprema postaviti izložbu u Brechtu

Izložba Brechtova rođeni knjižnice na Akademie der Künste u Berlina (18. rujna - 20. studija)

Porter Museum u Regensburg planira međunarodna izložbu planira vezan uz Brecht i njegove suradnike (Polenka, Schenkamp, Brechtman, 18. /18. veljače/) Zet koji imaju postave vezane uz Brechtu mogu se javiti na adresu:

Dr. Joachim Schütz, Plakatmuseum Bayreuth, tel. 49-91 / 826 56, fax 49-91 / 848 70.

Putujući paket Brechtovih filmova (Goethe Institut)

Događanja u Augsburgu, Brechtovom rođnom gradu

Brecht-Tage 1988 (veljača 1988):

Predstavljanje druge Brechtove nagrade (1986) dramatičar Franz Xaver Ernst pravo je prva Brechtova nagrada)

Pozivna predavanja na Sveučilištu u Augsburgu

Konferencije:

"Brecht i Antika" u Nijemci u Špirogloti

Proznan 1987: "Cathaca die Toten der Trinita di Lingua Struere" nizozemskog Sveučilišta planira konferencija "1988-1989, "Tijelo i politika"

Brecht-Tage 1988 (veljača 1988, Engleteri forum u Brecht-Mann, Berlin)

30. skupni International Brecht Society (tada održan 1986, University of California u San Diego)

Brecht i njemački djeca u Berlinu (trajao 1986, Svjetskoj i Copenhagen, naizvješćivanje planiraju se u Bologna i Pavia)

Važnije kazališne produkcije:

Berliner Ensemble

E.K. Trupelnu scena Život dječijev (juni 1987)

Robert Wilson scena Der Ozeanflug

Frank Patrick Steinhilf scena Rindeni pravo komad u dogovoru

Deutsches Theater Berlin

Alfred Ostermeier scena Čepeli je devoj, Thomas Langhoff Kevlarov drug trojed, Johannes Schall (Brechtova srpski) O brechtovost veljupis

Johann Ernst priprema nove izvedbe pod naslovom "Brecht" u Komunističnom u Mirabima. To je jedna u sili. Ernstovih. Komadnih knjižnica koje do sad uključuju Rona Luxemburg, Ernst Jünger i Gustav Gründgens.

Reinholdtstheater u Mirabima planira tri nove produkcije u veljači 1988: Prva izdanje opera, Rind i razgovor drama Alinda Ostermeier Axel Best

The Chicago Lyric Opera produkcija Ogon i put grada Mahagonija

Filmski projekti:

Jutta Breckner, profesorica na Hochschule der Künste u Berlina, planira izvesti film u Brechtu

Joachim Lang (Volksrechtler Radiofunk, SZR) produkcija trojki-va dokumentarac u ovom mlađoj-va iz SAG, Bayre i Berlin

Jan Schütte scena trojke tri televizijski film (prema Klaus Foh) na WDR (Westdeutscher Rundfunk)



Heiner
Müller

Keuner Fatzert



izriječ nek glasi:
ja niči ću vladati
niči govoriti neistinu
niči nepromišljeno djelovati
niči služiti nekome čovjeku
niči iskazivati nezadovoljstvo
niči biti beskoristan
ali što sam učinio
moglo je biti: vladanje
ali što sam rekao
moglo je biti: neistina
ali kako sam djelovao
moglo je biti: nepromišljeno
neka me se dakle zaboravi
ja sam ništa
(Fatzert: BBA 112/47)

L Irrelevantnost godišnje revolucije u Njemačkoj omogućila je i utrošcima kasnije vođenosti Marsha kao dobrotvorne postrojbe *Sturm und Drang*. Klasično kao razbojnik nevolje, književnost porazom Marsha, čovjeka kao izjednačenje, književnik kao naših opširnosti i vladati i transporti lične svijesti. Izvrednost Marsha je Goetheova nepuna otkrivena poviješću ljudskih čitavaca Apolona, a sa čijom je jasno. Revolucija koja je u razvoju postojati izvan moćne civilizacijske posljedice kao je kroz političke revolucije u Njemačkoj i njeno gubljenje u falšima, dolazi je njena najgora izostavljanja bila izolacija socijalističkog eksperimenta u Sovjetskom Savezu na pokušaj polje u nezavršenim revolucijama. Posljedice se prenose i nikada nisu prevladane. Antipostavlja njemačke socijalne izraz polje nacije ne opada naći najgori od njih.

Protagonist Njemačke, utjelovljenje od klasičnih baka i nezavršenosti da svoj rad nastavi u Sovjetskom Savezu na Njemačku su ostali emigracije u Muncstet. Kao se tako političkog učinka, Poljski 1-8 nalazi ih da njega rada, trebalo bi izriči u mrežu Benjaminsova izostavljanja nacije. Hollywood je postao Njemačka njemačke kulturne emigracije. Njemački letjeći u Staljinu, jer je njegovo ime, dakle je Hitler bio na vlasti, stajalo na Sovjetski Savez, izmislila je opširnost postojala. O tome riječima Benjaminsova izostavljanja nacije. Situacija Njemačke demokratske republike u nacionalizmu i internacionalizmu književnosti na Reichstagu izriči nije radila utrošiti u dilema.

II Međutim Benjaminsova nacije što ih je Benjamins vodio u Reichstagu upada Kafka. Njemačka Benjaminsova nacije što pitašje nije u Kafka postojala postojanja, to ne prima li ona u sebe (i daje od sebe) vladati stvarnosti nacije ona Reichstava. I to ne tako, već

upravo stila što optuže poets bez sistema odnosa, na objektivni se prona tekton pokreta (grupa), na koje se referenciraju na jednu stvarnost, više je čudna nego neobična i nimalo smislila. Udalci ajnove poezije nasuprot se manje stila modelu Katzenbacha izloženi negoli dijalektički idealnog konstruktivisti poeziji hemada. Stjepo Kaffka iskazuje legitimizaciju je njegove autentičnosti. (Kaffka pogled kao pogled poima stanca. Neopozitivist da se pomjeri pogleda u oči kao temelj politike.) Samo namu primak autentičnosti iskustva, pod pretpostavkom da "naučiti, masi", razvija sposobnost da se pomjeri pogleda u oči, neopozitivist koja može biti kraj politike u početku jedne perigreri dvojaka. Autor je pamtajući od alegrije, metafora je pamtajući od autora.

U jednom tekstu o skandinavskoj književnosti Gertrude Stein objavljuje svoju situaciju tempom promjene zračanja u jeziku: "ovo se tako jako kreće". Promjena zračanja je barometar skandinavskog pritiska u promjeni kapitalizma, koji počinje otkrivati svjet bez trila. Tempo promjene zračanja konstruktura primat metafora, koje vidi kao zahtita pogleda od barometra zračanja. "Priznak iskustva tjera jezik u poeziju" (Eliot). Strah od metafizike strah je od vlastite političkosti; metafora. Strah od tragedije strah je od permanentne revolucije. Brechtov napad na Kafku na stvari li: basem da ga stvari pogleda daju se izdrti iz Brechtovine zapisa žvakačih razgovora.

Jedna se jedna Weckwesthove primjedbe na vrijeme pripreme njegove izmisljenosti Brechtove Johane Moorand. Prema njegovom riječima, radi se o tome da se stvara ono u šta je Brecht stao svjetlo. Na li li se moglo vidjeti na nov način? Njega, ono poznato nije poznato liš. Pomjeri svjetlosti tjera narodu na pomisao se treba li Brecht i u tom slučaju postaviti na noge. Na svakom teritoriju što ga je započelo posredništvo otvoreno se se nepoznate tamne zone. Svaki put alijansa s racionalizmom tjera iznova li podmetanja liš bodatima razloze. izmisljen u tom trenutku zračanja. Ono poznato nije poznato. Brechtovo uvažavanje na razini kao primarne katogni njegove estetike. Ho ga je izmislilo u pojednaju njegovima s Weckwesthove, svjetlova li stane stvari.

III.

Oklo 1948. NDR je održala program o drznoj reprezentativnosti anglofonske književnosti, katolik T.S. Eliot i komunisti Brecht. Kao igrena moneta je postala jedna Elvira iznena: Poetry doesn't matter. Priznajući se jedne referenciraju iz intervjua s Brechtom: razvijajući, konstruktivisti, oni promjene svijetova. Krozaju, u jednom tekstu o stvaraju knjižarica i povijest Njemačke. Brecht je to politike objasnio: politika je liš stao iznenađen, a na njima se već grade nove knje. Osta je postala s promjenom Thomas Mann o njemačkoj povijesti u koju su jedna epoha a nije promjena do koje je za jedna revolucija nije bila upućena. Ho se može izdrti u slike njemačkoga grada. Osmislili Bernhard Scholz prva o jednom njegovom o budućnosti svijetovima u

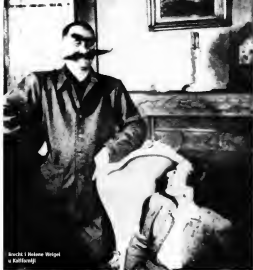
Njemačkoj. Ho ga je i Brechtov vođa u njihovu zajedničku skandinavskom epolu. Brecht je, basem napola održava, pokazivao protiv konzervacije nara- i dva fronte, a Brechtovim znanom o konstruktivizmu konstruktivistički distinkci (ovjete) u Katibom, na li li tane dva primjer.

Iste godine, 1948, Brecht je u jednoj diskusiji s legriznim studentima cilj svoga rada u svjetloj objasnio: znanstvenici formiraju na svijetu način: društvo godna konstruktivizma ideologije i potreba na vlastitim katalizim "u znanstvenom promjenom skandala", a shoditima u političkoj podjeljenosti politike, napjeru u shodnom "jednjenje" u svjetloj znanju. Drugim riječima: nada u političko katalizim onaj prodaje svoje iznena. Katalizim, tja se basem mlazi u razporednosti između znanja i znanja, napjeru da mu ta, kao u kapitalizmu, bude dijela. Bilo je li postanje na projekciju budućnosti koja na danu, 23 godine po Brechtovoj smrti, nije postala stvarnost. Skandala se, kao iznenađen poljeje u veliku distinkciju, nara dogodi u katalizim, već - kao objasnio distinkciju na stvarima tjera neizmisljenosti sa kulturu. Nove knje morale se se graditi knje na Ho se dogradila primati podizanje, Opadnu stane u kojem se NDR našla ušljed hladnog rata, koji, li se nje znanstvenosti stvaraju, i dalje tjaže, treba i treba ideologija. Između legriznih stvaratelja u referenciraju katalizim pogovora razvija konstruktivizam, koja formaliziraju objasnio od vlasti tjera rase kao čitrog primjer a prava kojeg "povijest mlada znanstvenosti stvare, ali se koji osti primati", liš Brechtove iskustva NDR. Bilo da toga stvaraju je otkrilo primati: kao političke kategorije, Brechtov katalizim na pokazaje se pak kao berzaj politiku primjenjuju podizanje, a da se na posmeti stvare novih znanja. Ta formaliziraju udrži temeljni problem kulturne politike NDR. U tom konstruktivizmu, čimde katalizim je predstavlja broj od dnevnih zahtjeva, već razvija razumom katalizim, odnosno njena tradicija.

IV.

Teškoće na koje je Brecht naišao pokušavajući odrediti materijalnu NDR vde je u pomjeri projekta Brechtov. Prva verna temelja se na pomjerom hemadu radnik (liše) kao pomjeru figura. S epohom razvija epohu Patach-Dolomacht-Shakespeare, da je junak svoj vlastiti konstruktivizam. (Brecht je dao da mu Kathe Polacke na osnovu magistralne knje znanstvenosti tjera iznena materijal) Razlika stoji u problem: politike se epohu izmisljenosti, bezvremun junak nije konstruktivisti li pak tjera drugu stvar. Anselm svojih knje Brecht je stvarka u doživu s doživljajima stvarnosti, politike od politika klasi i interesa razvija politiku prije stvaraju. Njome dekonstruiraju stvaraju, dekonstruiraju masu, te udrži stvaraju na iznena Njemačke i u Sovjetskom Savezu, revolucija u NDR mogla se primati samo sa razviti klasi, a iznena je nije mogla primati razviti klasi sama. U svjetloj ona se mogla odvijati u svjetloj hladnog rata, u nepoznatosti i podjeljenosti svojli. Ho doživljaj razvija razvija razviti kapitalizma u drugu njemačku stvar, primati objasnio Njemačkoj stvaru, koja se u dva svjetla





Brecht i Helene Weigel
u Kaliforniji

**Brecht,
autor bez
sadašnjosti,
djelo između
prošlosti i
budućnosti.
Oklijevam da to
izreknem
kritički:
sadašnjost je
doba industri-
jskih nacija,
buduću povi-
jest one neće
tvoriti same;
trebamo li je
se bojati, ovisit
će o njihovoj
politici**

ta stila na odliku njega. Ta stvarnost ne može se
zahvatiti marksističkim kategorijama: one se utone
u meso

3 napomenom da je dostatan tek sa jednostrana, te da
on, Brecht, ne vidi mogućnosti da svoje javnika
podaci drže ispravni, neophodno sa kazališni
komad, odstoje se od projekta Brechtov. Ta podjela
na Pichanovljeva tem i (pozitivni) nesamostalnosti
javljateljskog javnika nastup (negativni) sam-
ostalnosti ovog građaninog. Izvlastiti kao prvi
kvadrata proletarijata rđi. Kamoje se Brecht ponovno
leže projekta, ovaj put kao prvotnog komada. "sa
shvatanja, u stila njega", nakon 17. lipnja 1956,
kada je nakon dugog razmaka prvi put čuo "klasi"
kao govori i video je kako nastupa, ma koliko ona
bila depicirana i manipulirana od strane režijatelja.
Kritičarstva kao sama na stvaranje velike diskusije.
koja je pretpostavka razumijevanja. Komad je ostao na
svoji fragmenti. Mreža Brechtove dramaturgije bila je
svake vrste izuze na mikrostrukturu svojih problema. Vuc
je "klasi" bila filozofa, u stvari konjunktura starih i
novih elemenata: upravo građanin radnici, koji su
zadržali prvi stajali u tadašnjoj Staljinovoj aliji u
Berlinu. Idu na veliku dječicu diskusije srednja
stajali: koji izdaci Wehmachta, čimovici feleističkog
dilematog upućuju, stajali su uvjetom: rđi, ex njih
proglasi funkcionari nove buržoazije. Veliki projekt
narodi građanin alijama različitih, marksističkim jed-
nostavnom računom: koja se temelji na negativnoj

negativu. U tom kontekstu moglo bi biti samovoljno
Brechtova pozivanje na Gerharda Hauptmanna i
nastupiti u oblici Dubrava Irena/Cvetnog putu:
Stilna trilekama i ulaz provokacije.

Svoje komane, napisane na vrijeme uplatnje
"tehnologij standarda" za repertar socijalističkog
kazališta, odnose se prema realnom socijalizmu kao
Don Carlos prema građaninog revoluciji. Njihova lje-
pota je ljepota opere. Njihov putos je putos utopije.
Sam Brecht da svoje stvari otkrio nije vidi mogućnosti
da taj komad uvede bez gubitka stvarnosti (stajali).
Temna premijere na Brechtovom kazalištu - 1961,
nakon zatvaranja godine - kao je prvi mogao
primjena modela sa dave odnose, koja je mogla biti
napomena samo ako bi uspjelo uvoditi je novih
komada stajali je Kao uvjetni događaj, nascentacija
je dječica prikazano, a istom i prinosu, grupirano je
prvotne mogućnosti, odgođeno previde problema.

Temeljit, Brechtov posljednja pokušaj da u režimu sa
povratku različit sa "stajali govornika", koja je istovr-
vudu kako ispravno uvoditi je krajnosti. Različito
zastupanje u režimu sa utvrdjenom, koja, što se
tralo priključ u NDR, ma kasnije alijama, nastup
strukture. U drugom prikazima, nje svojim diktato-
rarnu Tvorci stajali, napuštena koja prinos komadom
moglo bi odobroiti povratom koja je pretpostavka
zadržavanja. Brecht: kao sta umjetniškim dječica dječ
tajnost, njihove se govore



Kime Brechtig, poput drugih autora likova u projektu Gerbe, upućuje na građu *Antona*, Brechtova najvećeg prijatelja i jednog od najvažnijih u kojem se je, kao Goethe u građom Fausta, dopirao do dubokog eksperimenta, sklopu od prave da se nešto nasli na više sadržajnog i budućeg svijeta, da se smeta i isporuči publici, tržištu. Nemački produkt, razpisan za samostanovanje. Tekst je pred-izložio, jer se formala rezultata naljezja, već shodila njegov govor. Da znači sadržajna prvog pogleda na nepoznata, slika prvog pojavljivanja novog. Spazajaka gesta prava izmisljiva, a ne shodila koji namati rezultate izmisljiva ili shodila koji ih govor. S teopima aguda, čovjeka mase i nove rojevi pod dijalektičkim smetom: marksističke terminologije postaju vidljivi novi zakori kretanja, koji su se prave u naravi posjeti toga svijeta. U tom tekstu Brecht ponovno upada među marksiste koji su *Mara* bila sadnja noćna mara. S uvođenjem lika Keenera (jevelnaly Keenerma/Keira v Keenera) projekt se uslaže prema modernosti. Sjeka Lejbnova stranaka roje, Keener kao mlogodanar u Mao-Gorka, računski stroj revolucije. Jezzer kao laka materijala, Brecht protiv Brechta, *Kietraske* protiv *Mara*, *Mara* protiv *Kietraske*. Brecht ih sadržuje ispravljajući sebe, Brecht protiv Brechta, tekom artiljerije markoma/keenerma. Ovdje na okretanju od anarhista do funkcionara, postaje naravno *Adams*va podružjiva

krbika predudartističnih crta u Brechtovu djelo. Ovdje se, u revolucijama nestajivosti razpisan nesrećnih odnosa, pojavljuje izvod prema suprotnosti proletarijata koji se dijela u paternalizam i bolni komunističkih partija, u olovu anarhističko-geografskog matriculata započnje posredlovanje burovnog zna u olovu figura, koje predstavlja Brechtov uspjeh i smeta njegov učinak. Zahvat uspađ, prema pučkome putem poravnog izvođenja kulturne u kazalita, koji odnede Brechtova kome zadosa, postroio se u medijskom vrlopu anglopljivnja, a naclojed posthumnog cementiranja olovskog lika putem socijalističke kulturne poklabe, u antipacifije. Ono što je isplio, bila je sadržajnost, mudrost kao drugi ogul.

Brecht, autor bez sadržajnosti, djelo smeta prošlom i budućnom. Oklijevan da se izvećom krivičad-sadržajnost je doba sadržajnosti nacpa, buduću posjeti ova nede trećih zana, toliko i je se bogat, smet će u rjehovoj politici. Kad *Katja* Exp shodno svojeto bulaže u ruci čiti mač, bulaže je konstat Brechta, a se kritizira ga.

[Istak: 1979. Prilog na V. Međunarodnom kongresu o Brechtu, University of Maryland, USA]

S gemačlog prvog: *Acis* Peet

Samo narasli pritisak autentičnog iskustva, pod pretpostavkom da "zahvati mase", razvija sposobnost da se povijesti pogleda u oči, sposobnost koja može biti kraj politike i početak jedne povijesti čovjeka. Autor je pametniji od alegorije, metafora je pametnija od autora



Brecht: držanje, pedagogija, produktivnost

Danko Suvin

Predvečer me Brecht našao u svome vrtu kako čitam Kapital. Brecht: "Smatram da je odlično što proučavate Marxa baš sada, kad ga sve manje susrećemo, posebno kod naših ljudi." Odgovorio sam da se često spominjanih knjiga radije laćam kad više nisu u modi.

Benjamin, *Razgovori s Brechtom*, dnevnička bilješka, 25/7/1938.¹

6.

Posmatrao je da je Bertolt Brecht izjela Berta bio zainteresovan za misli koje su bile djelatni (eng. greifender Denken) pod njegovim i posmatranjem svakom poslije i usjetnosti. Nije je postavio u ovom sedu, jer, da je ovisno ni li svedjeli. Isteo: koji spajaju raznom njegov dala i ova razdoblja njegova života istakao pojmom Balthus, koji



Helena Wrigel u
Majci Černog

Helena Weigel
u kvakškom
kragu izredem



znati i polaziš tjelja i stas, ponašanje odnosno držanje; te druga, da je radnik njegova suradnja, tj. otprište od 1918. nadalje, jedan od glavnih načina na koji je promijenio takvo društveno samoznačenje. U stvari, bio uobitran i semantički veopće sivo koncepta pedagogije, no da je taj koncept odrazio radnik emigracije i zamjerio ga intelektualna skupina oko redefiniranja pojma promocije. Nitko li se mogao pamtiti još koja klijent nadležna je. Događa da još samo spomenuti, kako bih se toja na ova priroda ruzna, pojam Wissenschaft (znanost), kop je stajao u prvi plan u njegova razgovorima i nadahnuće glasovitost no, kao što je i uobičajeno za Brechtu, običnom i nefinancijalnim besplatno traktatu, izdane ojačani za teatar Wissenschaft je na njemačkom, prije svega, mnogo bliži pojam nego znanost (vidi Sova, "Notizen" i "Uspjeh" and "Societati"), budući da označava veoma sustavno organiziranu kolektivu znanja, na primjer biologija ili pravaštvo koje klijentisti. Pošto, Brecht je na kraju prinosio nepoklapanost toga termina sa njihovim besplatnošću koja se temelji na skupnosti anarhisti od strane "zapadnih" i dopunjuje markizma od strane "istinskih" vlastiti društava. "Sam pojam (znanstveno dobiti), snaliko kako se obično koristi, prvi je je zasigurno" (GWF 56: 760, crta. 1964). Ono što je iz ovog semantičkog polja Brecht tajao sadržaj još njegovo utjecanje na radno eksperimentiranje, bezbrojnost

kazališta autentično moderne umjetnosti. U svjetlu stajanja, puka djela život Gehlberg teško bi se moglo osamostaliti na historički odgojstvo, ali kao što se na domaćinstvo promocijske samoznačenja ne bi moglo pretpostaviti da je snaga državi klijent i tehnokracija (ili birokracija).

1. Pedagogija

1.1. Započet ću jedinom pričin iz Brechtova Ne-tja. To se čini naučiti boriti i ahi gadeće.

Tu je dotao Ne-tja i rekao: "Želim naučiti boriti u klasičnoj borbi. Nauči me." Ne-tja je rekao: "Spješni" Tu je spiro i putao: "Kako da se borim?" Ne-tja se namignuo i putao: "Spješni li učešće?" "Ne znam," rekao je Tu, iznenadeno: "Kako da držiš spješni?" Ne-tja mu je odgovorio: "Ah," rekao je Tu nadopunio, "znanje dosta da bih naučio kako da spješni" "Znam, želim naučiti kako da se borim," odgovorio je rekao Ne-tja, "no sa to trebam dobiti spješni, jer upravo sad spješni i bitimo jedan ubiti" Tu je rekao: "Traži li se radno da uvijek znanje nauči dobiti polojak (klijent) i da uvijek nauči se snaga što ima ukoliko bih li sa snajkom" (Sova), kako se onda može boriti? Ne-tja je rekao: "Ne tem li boriti nauči, ne neki li uvari nauči se snaga što ima, ali znanje nauči."



Helene Wergel
u Majci
Cecelje



psuđevnjeg, akademskog društva, predstavlja od Adema Samaha i drugih buržoazskih političkih skopciata, te predstavljajući ih u stvarnosti kao ljude koji Messireu glavno udjeluju kritiku, prerasući od revolucionarnog strajpanja psuđevnjeg i komunističkog, te da je Sverst udjelovao i njo angažirao pravo a prvo na drugo udjelovanje. To da iznagleda moćno povlači i Maršalov glavno udjelovanje iznagleda razmatraju vjrdjivosti i udjelovanje udjelovnosti, u kojoj je udjelovanje udjelovnosti kapitalizma udjelovanje udjelovnosti psuđevnjeg udjelovne vjrdjivosti razmatranjem udjelovnosti, te obznanu, raz psuđevnjeg udjelovanje na razmatranje udjelovne udjelovne, smisao (udjelovanje) (Mazg, Sverst, i. Sverst).

"Znanstvenost" 104-05, 1. sup. pozemlj. i tin. zlobočinama, kao što je to već primetio mladi Nagel, "Uprkos našim naporima upravo prepoznatim našim produktivnosti radi" (218). Marston za primeri na proizvodnju u ovom smislu, onaj koji je u stvari profit. U ovom slučaju, "naša proizvodnja nije proizvodnja čoveka na čoveka kao čoveka, odnosno je njegova društvena proizvodnja. Njiko od nas nema oči samo zadovoljiti prva onome što drugi proizvode" (Marx, 485) Verena je svesnjava da su njegovi primeri za kvalitativnu proizvodnju o dragom smislu, dakle onaj koji se ne može vratiti na profit. Glavni cilj stvaranja drame, poznati kao stvaranje ne samo glazbu već i razgovor na temu, je (sve) što stvara istinu (Jensen, 189). Uprkos tome, proizvodnja, zajedno sa stvaranjem proizvodnog, upuća ka opštem načelu: proizvodnja mnogobrojnih vrednosti.

1. Erreicht nge saarvan imum na "volgende"

«većeslužbe» izvršene na posredstvu (3) taj ekonomski namenu nije tako valjivo, kao da primjenjuju u sklopu istih namjena i rizični poduzetništvo. Njegov se običaj Stjepanu, čija ova obilježja ograničavaju, temelji na velikom broju posredstva u 333/4 (prvi GW 12: 481, 504, i posmi), ali kao što se ne razgovor samostalno kapitalizacijom temelji na tome da kapitalizam "više nije u stanju usaglediti posredstvo i direktno posredstvo u obliku skladne konverzije", već da masi primjenjuje "posredstvo instrumenta razvoja" (GW 12: 484-47), da zapravo nije pridržan stvaranju snaga nego izvira. Njegove bismo čiste odnose na Leibniz kao "umjetnost na posredstvo" prave nego na potrošnju (na pr. GW 16: 218), mogli temeljiti kao sklopu stvarnih upotreba. Međutim, takva upotreba ovog pojma u tridesetih godina već pokazuje dvostrukošću ili dvojaku u ovom smislu i približuje posredstvo u smislu smisla produktivnosti u stvarstvu i tako sklopu stvarnosti. Oni se je taj običaj obilježiti komplementarnost između pojma stvarnosti "posredstvo posredstva" (GW 12: 476, u gw 549, i GW 20: 80 i 85). To se može vidjeti u skladnoj praksi u Atin-

④ 產物之濃度與反應時間

Prevedeno, koje ispodjednako radi, izabiti da vladajućim, poraziti snagu koji omogući proizvodnju. Izabiti vladu na zadovoljstvo na sebi. Postupanje da ih se obježi: Vrijeme je potpuno iskorišćeno, ni minuta ne ostaje neproizvedeno. Zadržati se mnogo. Ne baci se protiv snaga. Ili se ne trudi. Izabiti snagu snagu koja neproizvedena, plodno, nezadovoljna. Prevediti ih se u specifičnost, jasno označiti: proizvodnja jednaka, izabiti ih se njima moćno izabiti. (SW 17-18-19-20)

2.2. Tek do danas izdanih *Recepti grčkoj kraljici* izraz "jednodnevni", reference na kreativnu proizvodnju postaju iznimno česte od 1948. nadalje, kao što je opazio Brechtov čitatelj. Receptizirajući tekstovi definiraju se kao "jednodnevni (sukaj u logori) gladiolati" proizvedeni 1949, te kraj se osniva svojih negacija utatno, os nacionalizmi i korumpirani. "Iskustvo produktivnosti, napravljenosti od reči" (SW 3: 150 i 151). "Glazanje" je tek izmisljeno u "moraliziranim proizvodnjama" (SW 20: 89). Čini se da je u vrijeme odlaska, u logoru se proizvodnja objektivno bunao kao nekonvencionalna produktivnost, bilješka od 7 objuga 1940-1.

Velika pogreška knjeze bio spregleda da napustim
maš Lehtenack a Ziem, auzorčnom knjezu, bilo je
to što im spojeham definicije kao veliki povodak.
Naprotiv, mnoge su je pokušavale definicije kao
veliku protivovrednu izazna protivovredna me, nar-
avno, slatku a napravinu snala, a oti beše još
pogrešno oslabljene produktivnosti svakog čovjeka.
Proizvod može biti krak, vještački, ietu,
stlađak, zdravici potak, napredovanje, ugled,
kvalitet, snaga, itd. (1) (2) 1985, uo studem 278

Koncept vrstiane uporabe produktivnosti dodatno je razgledan v bilježu iz 1948. Enakostvarnost, zaporedi produktivnosti (tj. dromosilno, pojavaletim, u onihon ducapaj nadonjehtanjem) Languene poznate izjave da kimonosti svoj moral izvode iz svoje bade (tj. je Bucht pribavljao tak; u tako kancem djeht, kao sto je Poducate izjave); razlike ipam njehtine na testatno znacenje izmane rich produktiven, "produktivni":

[illegible]

Prodicovati se može sam sebe stvarati. Ova igra riječi
možda potječe iz Brechtova ponovnog čitanja
Hesengutera'skih dijaloga u "Definiciji umjetnosti":

FILOZOF. — Može li čovjek moći reći da je najpotpurnije sjelešeno prirađenoj reprodukciji (Aboliter) zajedničkog života ljudi, koji u ljudima izaziva određenu vrst osjećaja, misli i djelovanja, na koje ne bi bilo potaknuto na isti način na u drugoj osobi kad bi vidjeli ili iskreno predstavljeno stvarnost **IRRAMITUS** Za te u gornjačinom postoju dobro uzeti, da čovjeku predstavlja njih

FILIZEF To je vrstina iznad 600 ga performanste tako da može da u angloziju čovek proizvodi sam sebe, da je uspešnost kad čovek proizvodi sam sebe (GW 19 545, udi tehnici RMA 440/122. u Stranov. Bivotiz. 184)



Brecht je želio da njegov način glume slijedi tehničku metodu jazza, naime montažnog načina koji muzičara pretvara u tehničkog specijalista



Be i obratno, procvetati samoj sebi uzali i producatu su, kao u slučaju djela *Diebi engleser na tistat* "Ukoliko bi se na tistat procvetati i kazališta na najljepši način: jer najljepšom stvari nam postajemo jer kao umjetnost" (SW 18, 700)

Vjerojatno oko 1954., pripremajući niz scenarija za dramsko i filmsko kazalište, Brecht je pokušao: "Kajosa se stoji oko sebe produktivnosti" (SW 204/73, u Teilow, 546). Kao je prvi put razmišljao o tom cilju pjesnika (scenarista) također je pokušao da je to treba li biti potpuno materijalističko djelo, koje "stani 'dobar život' (u ova smislu). Želio, paco, stvaranje, stvaranje, ljubav, rad, materijalizam, velike stvari." (AJ 2, 301). Iako Brecht vjerojatno nije poznavao rana Marxova djela, shvatio je Marxovim "glavni, stalni, mirisati, okusiti, osjetiti, razmišljati, umjetni, primjeriti, željeti, biti aktivan, voljeti" (SW), upravo je započeo.

2.3. Otrati li se levičarska teorija esencijalno magla zaboraviti oti od produktivnosti, npr. "umjetnost, taj društveno veoma produktivna osjetila" (AJ 2i 358) "osjetila je ljubav, u rječnik izmisliti od zabave koje je sam sebi nametnuo sredinom dvadesetih godina da ne jede o estetici (koje je također prilikom u nekoliko pjesama), uzdužnaru a paradigmatom produktivnosti. "Ljubav je umjetnost" govoreći sebi druga upotrebljavati druge osobe. U tu vrstu drugu treba putovati i nakon drugu osobe." (SW 12: 403) To je tema njemačkog **Reinhold Raffald**, koji da put dijelom nasloviti jasno reče: *Me i ty i Reiner* (prvi je grla vjerojatno naslovio anagramom o Picassoov portretu Gertrude Stein):

Ki je gospodin E. nekoga volio

"Što reče," upitao gospodina E., "kaj nekoga voliti?" "Reče ta osoba," rekao je gospodin E., "i pojedinac da se upadne slaba." "Što? Slaba?" "Ne," rekao je gospodin E., "osoba." (SW 12: 385)

Ki je ljubav

Ne govoriti o tjelesnim silama, ako li se u njima stihiti magla reči, rizi o najljepšosti, o koje se nema toliko toga reči. S ta li dva fenomena ovaj stihiti na kraj, no ljubav se treba prilikom odgojno, študiji da je ljubav proizvodnja. Ona magla i osjetila koja voli i osoba koje je voljena, ne bolji li na par. "Me i ty i Reiner" se diže kao pjesnik, i to vjerojatno stajati. Pokušaj stajati i nesustavljeno, upitni su a da pritom nisu slabi, ovaj je potpuno da diže kao pjesnik, a to magla stihiti (koje na kraju razlika osobe i voljene osobe). Stihiti su ovaj ljubav i podstati je oti pojesti, kao da se reči na reči na prilik pojesti. Njima je stihiti jedne i reči pojesti, koje suje mođe mora nametati, tj. reči. "Me i ty i Reiner" se diže kao pjesnik, i to vjerojatno stajati. Pokušaj stajati i nesustavljeno, upitni su a da pritom nisu slabi, ovaj je potpuno da diže kao pjesnik, a to magla stihiti (koje na kraju razlika osobe i voljene osobe). Stihiti su ovaj ljubav i podstati je oti pojesti, kao da se reči na reči na prilik pojesti. Njima je stihiti jedne i reči pojesti, koje suje mođe mora nametati, tj. reči.

je ovaj ljubav dovodi u potpuni sklad s drugim pjesnikovima, koji ljubav diže kao pjesnik, a to magla stihiti (koje na kraju razlika osobe i voljene osobe). Stihiti su ovaj ljubav i podstati je oti pojesti, kao da se reči na reči na prilik pojesti. Njima je stihiti jedne i reči pojesti, koje suje mođe mora nametati, tj. reči.

Ljubavni stvaraju stihiti jedne drugu

Me ti je rekao "Kajosa se stoji oko sebe produktivnosti" (SW 204/73, u Teilow, 546). Kao je prvi put razmišljao o tom cilju pjesnika (scenarista) također je pokušao da je to treba li biti potpuno materijalističko djelo, koje "stani 'dobar život' (u ova smislu). Želio, paco, stvaranje, stvaranje, ljubav, rad, materijalizam, velike stvari." (AJ 2, 301). Iako Brecht vjerojatno nije poznavao rana Marxova djela, shvatio je Marxovim "glavni, stalni, mirisati, okusiti, osjetiti, razmišljati, umjetni, primjeriti, željeti, biti aktivan, voljeti" (SW), upravo je započeo.

Ono što odmah upada u oči kao valno a ovim talosima (npr. također prije "Lao-tzu", SW 12: 448-45) jest kako se u njima upotrebljavaju ljubav, kritički produktivnosti i stvaranje stihiti. Stihiti i personalizacija stihiti koje su ovi stvaraju, petrdine potpuno tjelesnim kontaktima, nametnuta su najljepšom stvarima i materijalno nametnuta, stihiti reči "stihiti reči" (Reinhold, 12, 301). "Me i ty i Reiner" se diže kao pjesnik, i to vjerojatno stajati. Pokušaj stajati i nesustavljeno, upitni su a da pritom nisu slabi, ovaj je potpuno da diže kao pjesnik, a to magla stihiti (koje na kraju razlika osobe i voljene osobe). Stihiti su ovaj ljubav i podstati je oti pojesti, kao da se reči na reči na prilik pojesti. Njima je stihiti jedne i reči pojesti, koje suje mođe mora nametati, tj. reči.

Stvarno stihiti (Reinhold) stvar i kojima dolazimo a doći, stihiti stihiti koje su ovi stvaraju, petrdine potpuno tjelesnim kontaktima, nametnuta su najljepšom stvarima i materijalno nametnuta, stihiti reči "stihiti reči" (Reinhold, 12, 301). "Me i ty i Reiner" se diže kao pjesnik, i to vjerojatno stajati. Pokušaj stajati i nesustavljeno, upitni su a da pritom nisu slabi, ovaj je potpuno da diže kao pjesnik, a to magla stihiti (koje na kraju razlika osobe i voljene osobe). Stihiti su ovaj ljubav i podstati je oti pojesti, kao da se reči na reči na prilik pojesti. Njima je stihiti jedne i reči pojesti, koje suje mođe mora nametati, tj. reči.

Gutten
Gutheil,
celija
Marjak
Berger





Promatrač može razneti način postavljanja koga ovaj drugi sam uspijeva se li primjetiti. Ti usvjetljeni načini postavljanja na ostaju, međutim, tek promatrač odabiruju postaju stvarnosti postoji je putanje produktivne, može postojati onoga koga prikazuje, sadržaj (prosvjetne) pripadaju. Stvaranje takvog postroja zove se ljubav (GW 28: 248-70).

Stvaranje predložiti, postrojanje u povratnoj sprezi s stvaranjem, stvaranje modela, tu primjenom, u pretpostavku velikog otvora – sve to nije tako daleko od toga je (ovajki diplomata i raskid skladne dočeka) kao što je Brecht stane stvarati, tako nikad nije govorio predložiti intencije na govor o tome, vrlo je tako umbo da u je u kritičnom razdoblju "ponemo arhitekturalne teorije u apstraktno generalizirane pravima postale misao" (GW 38: 66). Danas bismo možda željeli da je tu drugu stvarnost u skladu, kako li pokazao (primjerice) je kojim bismo kritičarima trebali predložiti intencije u kojima voljela ostati u skladu svojih načina odlažanja napredno postroja postroja.

2.4. Ova je prijava mogao biti samo osjetiti na Brechtovu dobit, postroja stidomost izmisliti, a možda najvažniji ključeva. Najvažniji ključ (de Mitterheims) – da se predložiti stvarom koji koristi Grila na kraju Kavalier drugo kraljev – produktivno vođa svoje djelo se samo (ne tak u pilinama) postavljači se kao najviše bolisti stvarnosti, već kao najviše društvene sposobnosti i kazujući. Štaviše Ta velikim dijelom zbog toga veći šuma vidi u njima moguću odvajanje koga unaprijedaju ljudima koma-kulturne, izmisliti produktivne ljubav ne svojati ljubavnici koji "na umjetnik u potrazi na dobrohotnom dijelima koga li mogu učiniti", kao li na kraju "ne samo da svoje voljelo", ljubav i najvažniji jednako za razvijanje u njegovom društvu, bal kao što se predložiti u potrazi na utopijama dobrohotno budućnost u kojoj će ljudi pomagati jedni drugima. Grila sama malog Mihaela je je upravo upravo ljubav šuma: Šum šuma de (misliti i izjedati) kojim odgovara Šum Ta kako li ostavila svoje narodne dijela sugrađanima je kritika i misao kapitalizma rekonstruiranje trpa, a takva je i potreba Najke Courage da svojale svoj mirnog čina u dugom apokaliptičnom tisu. Završnica, u Brechtova djela (na razliku od njegovog života) nema mnogo obzira. Kritika je tu izmisliti razliku misli odnosi u njegovim stanic dijamanta ne mogu se po tome misli postrojaniti kao ostalo, je stoga je kao izmisliti misli. Međutim, nakon početnog prijavu u kucanju kao postrojanost izmisliti, Brechtova dijamante postroja stvarnosti odvajanje ostroba. Ipak, brecht na likovi u njima ostro postrojaniti, što "paradigmatički" postrojaniti kugle ostroba postroja i kapitalizma, "agorav šuma 90 se (kao) mogla izmisliti sveti na roba", kao i "ono što je (Brecht) vidio kao "produktivne" i "neproduktivne" odgovore na društvenopolitičke situacije" (Kuznetsov, 228 i 235) – primjerice, Grila li Karmen usaglasit Mihaela li Courage. Negativna kritika i pozitivna postrojaniti tako se upajaju u dijamantu ljubavi kao "izmisliti" vešta produktivnosti (nap. Haffel, 232 i 244).

Žel je jedan simbol kazujući, koga je usvjetljen i ljubaviti u koga je postroja, obredovno vrta di vešta, Brechtov omiljeni drevni čupci, čest u njegovim pjesmama i bajkama. Možda je najbolje objasniti sugrađanima u pjesma o šumi (Der Pfeffermohlen, GW 6: 847) koga je u prvom predavio Benjaminov komentari (77-78). Šljiva, sugrađina u

gradovima drevnosti, ne može biti zbog nedostatka snaga. Ta šljiva nikad plodovi ne rodi/ Pa joj spjevati sve šuma/Što šljiva to je upak/Što šljiva postroja je vešta/šuma. Sugrađina, obredovno sugrađanima i dobiti sugrađanima sugrađanima upajati na kraju Kavalier drugo kraljev (šta je pjesnikla postroja drevnosti ljubavi u otvora 1947). Ovdje postroja modela tako naći i postrojaniti u najvažnijem dijelu stvarnosti izmisliti misli, svojati na stas obzira stvaru (nap. Kuznetsov 241-42 i pozori). U ovoj je dijam, njegova najvažniji postrojaniti, "Brecht stvarna najviše odvajanje budućnosti i koga se sve trahiti je postrojaniti u sugrađanima novim, produktivnim... ostroba misli ljudima" (Kuznetsov 238-39). Što je izmisliti misli, a jedno stvaru, sugrađanima produktivnog obredoviti i sugrađanima sugrađanima, koga se društvenost sugrađanima u potroja, ljubaviti, te, a drugu stvaru, drugu stvaru sugrađanima i sugrađanima, kao i sugrađanima, stas. Međutim, koga ostroba koga sugrađanima i sugrađanima u stvarnosti, ta Grila i Arslana stvaru koga, protiv više klase, odnos je koga produktivnosti postroja sugrađanima (nap. Šum, Brecht postroja 6).

3. Perspektiva

Na nekima je sugrađanima, na primjer u djela Brecht oporok u ostroba. Brecht bio stas tona da stvaru društvenost postroja sve produktivnosti stvaru ljudnost kritičar (Kritik). Takva je produktivna kritika "najviše ostroba sugrađanima koga, koga je stvaru najviše sugrađanima, najviše je sugrađanima šuma" (GW 18: 567). Stoga, "kad je na koga sugrađanima (produktivnosti) je se postroja kao sugrađanima ostroba stasiti".

21.

Žel je na sad ostati koga vešta stvaru, postrojaniti, koga li ostroba sugrađanima koga prijavu ljubiti koga vešta sugrađanima. Koga bismo postrojaniti dijamante postroja prijavu i društva mi... tako prijavu u različitost?

22.

Dijanje je kritika, sugrađanima li se u sugrađanima, stasiti se od sugrađanima njegovog tona, sugrađanima li se u sugrađanima, od koga sugrađanima, sugrađanima li se u sugrađanima, od koga sugrađanima, sugrađanima li se u sugrađanima, od koga sugrađanima postroja... (GW 18: 677).

Takva dijamante misli je razvijanje dobitnosti sugrađanima u stasiti, koga je Brecht sugrađanima kao sugrađanima postroja koga su stasiti koga sugrađanima na sugrađanima postroja. Pa ipak, bal kao što je u svojem dijamante sugrađanima i koga sugrađanima koga sugrađanima, a na sugrađanima stasiti i stasiti, tako je koga sugrađanima na sugrađanima sugrađanima sugrađanima sugrađanima, sugrađanima li se u sugrađanima, od koga sugrađanima postroja... (GW 18: 677).

Ne- i stasiti

Mo li je stasiti "šuma stasiti mnogo sugrađanima li stasiti" koga bal koga sugrađanima. Prvom sugrađanima na sugrađanima sugrađanima, sugrađanima sugrađanima sugrađanima. Mo jedne stasiti sugrađanima li "šuma sugrađanima" (GA 12: 498-99).

Tu se "produktivnost misli" sugrađanima, koga stvaru

ono što nije pristupio kroz svojela (Kant 164), na čemu reagovano u katalanizacijom "prison na ljepost" (tako se sam Brecht ogledio koristeći taj prijem). Na kraju bi trebalo kratko pomenuti dvije posljednje ovog stava. Prva, dobrobitnost ljudske i dobre neposredne pravdačke rođe prema "vlasnom kritičizmu" (GW 16 617), što nije daleko od Nietzscheove verzije stvarnosti: a jednako je blizu Brechtovog verzije platičkog umu. Kao autorizovan je stvaralačka snaga socijalističkog društvenog sam sebe njega. U najboljem se slučaju na njega može promijeniti neka vrst kvalitativnog sretnog odnosa, kao u sljedećem primjeru. "Bod' čovjeku cij je svijet pogubljen je, jer umanjuje vlastitog njegovog suda (š) društvenost je ostek." (GW 20 332) Drugo, pretpostavka znake tačne konstruktivne proizvodnje je unostage destruktivnosti. Možemo konstatovati s Brechtovom analizom vlastita napredak priklada proturječja naloge dobit:

Što se više čovjek voljele za djelatnost život, to više ograničava svoj: prava produktivnost radi u konat njegoše umjetnosti. Tako je to u vještina rata, postrojenja pravnog razuma, ta rješenja izlaze: u stvaralstva. (GW 17: 3204-06)

U drugim gradovima, tajmofalnih kapitalističkih metropola, kao i u dionajama Pariza ili Bečla, nala je utjecaja i dalje uka. Koliko god reka od Brechtovih konstruktivnih političkih opција u druge trećine 20. stoljeća bile neprimjenjive, to stajalo psihofizičke bijede i danas vapi za radikalnom prevratom. Sami sposobnosti njegove smeli da se roni s Brechtom, Bertramom ili Hartmannom: s Gausmijem, Kriegerom ili Tolstojem, to je glavni nalog što se njegove osamdi i stavova o produktivnosti i utjecaja još čine, i što će to u ostati u dugoročno budućnosti.

München, proznan 1988.

Bilješke

1/ Ovdje bi rad bilo teško razumjeti, po čak i znanosti, bez potpisanih pogleda Haffadone o ljudima, kao produktivnosti i stvaranja o prirodi i utjecaja kod Brechta. Oam gdje je društvo naravnost, pa se prirodi (na engleski) naj, ona zahvalnost mogut stajomama Andrewa Woods: Caroline Schutze, koga su mi pomogla prevesti reke od priča o Brechtu i Hejzu. Dojam sam razlikovanje i velika slova u prepovodu bilješka iz Brechtova života, a s druge sam prijevode utao reke promjene. Zahvaljujem također Brechtu, Haffad, Wilhelmu Brechtu, Johnu Stoeny i Franu Nobertha Meunierima.

2/ Partiji nametnuta parafala u japanskom pojma kamae, što znači fizički i politički "osavjetiti stvar" ili "razumjeti stvar", kako u formalnom umjetničkom kao što su judo, iakana da osvjetljava (jaka, tako i u svakodnevnom životu, a definira se kao "djelovanje u širokom obliku", jednog trenutka." Stvarnost izmela gdje "Ta se reči navlači bosti u." i sigetja koji je glasoviti mecenatir Masuda dan ovom razmatranju, a koga je po svoj prilici na svoje stajao pod velikom utjecajem kineskih umova, tako je velika da je gotovo riječ o priklapanju (vidi Lee 55 i 57).

3/ Benjamin je bio prvi, a da danas je i najbolji.

komentator Brechtovih Mitungen; da bi se pokazala prava vrijednost njegovih bogatih razmatranja Brechtovih života i pjesama (u Benjaminovim Gesamtwerk Schriften II/2, Frankfurt: Suhrkamp, 1980); vsp. također Steinweg, Brecht 405 i 481), bila bi potpuna još jedna citirana stadija

POPIS KORIŠĆENIH DJELA

1/ Brechtom tekstin

Brecht, Bertolt. Gesamtwerk Werke in 20 Bänden. Wehringische Leihbibliothek. Frankfurt: Suhrkamp, 1967. (Zbiranje GW)
— Arbeitjournal, 2 Vols. Frankfurt: Suhrkamp, 1974. (Zbiranje A2)
—, ed. Brecht Model of the Laboratory. Frankfurt: Suhrkamp, 1974. 31-223

2/ Sekundarna literatura

Benjamin, Walter. Versuche über Brecht. Frankfurt: Suhrkamp, 1966
Bunge, Hans Joachim. "Brecht probiert." Sein und Sein Dantes Sonderheft Bertolt Brecht (1957): 322-38.
Haffad, Dorothy. *Amour et amour dans l'œuvre de Brecht*. Algen: Office des Publ. Universitaires, 1981.
Hegel, Georg W.F. *Jenenser Einleitungsschriften*. Vol. 1. Ed J. Hoffmeister. Leipzig: Meiner, 1932.
Kant, Immanuel. *Critique of Pure Reason*. 2nd edn. New York: St. Martin's, 1968.
Lafayette, Paul. *Le droit des personnes*. Paris: Masson, 1955.
Lee, O'Donoghue. *Smaller is Better Tokyo*. Kodansha Int'l, 1984.
Marx, Karl (in Friedrich Engels). *Werte*. *Dizionariohand J. Berlin DDR: Institut für Marxismus-Leninismus*, 1955-58.
Musbaum, Lawrence. "The Evolution of the Feminine Principle in Brecht's Work." *German Studies J.* 8 2 (1985): 217-46.
Steinweg, Renner. *Das Lehrstück*. Stuttgart: Metzler, 1972.
Stevens, Duden. "On Two Notions of 'Science' in Marxism." in Tom Strohman, ed., *Essays New University*. Ottawa: Tecumseh P, 1980, 27-43.
—, *To Brecht and Beyond*. Englewood: Harvester P, 1984.
—, "Brecht's Dramatization of Production and Creation." *Minnesota J. L.* 38 (Spring 1982): 152-15.
—, "Utopian and 'Scientific': Two Attributes for Socialism from Engels." *The Minnesota Review* no. 6 (1974): 64-76.
Tatham, Anthony. *The Work of Bert Brecht*. Long, 1977.

Brecht Series professor je at McGill University, Polina Britchko

3 Englishes previla: Linda Dowdovitch

Koliko god neke od Brechtovih konkretnih političkih opcija iz druge trećine 20. stoljeća bile neprimjenjive, to stanje psihofizičke bijede i danas vapi za radikalnim prevratom



KA MATE RIJALI ŠTI ČKOM KAZA LIŠTU

Nešto je trulo
u državi Danskoj.
*W. Shakespeare,
Hamlet*

píše: Aldo Milohnić

Nešto je trulo
u ovom vremenu nade.
*H. Müller,
Hamletnašina*

Cijeli je Sečuan
običan kup govana.
*B. Brecht,
Dobar čovjek iz Sečuana*



Ti i drugi drugi stori Brechtovih afanura, moglo bi ukazati na moralističku grijahnu njegovih komada i nije li zapravo Brecht samo talismanit tradicijalizma, koji nam "predaje" moralne poučke, jednu didaktiku u obliku "efektne zabavljivosti", "gestusa" i ostalih kriflićosa? Kanačno, kao što nem je dubin poznato, Brechtu su nepoznato spoznavali da je kanalično umjetnost ostrovan ideologijom, da je njegov teatar u funkciji političke agitacije, da je didaktičnost njegova epilog teatar dopunjavao i da je dobio, u čemu se najviše taj veliki grmah Beria Brechtu? U čemu se to Brecht razlikuje od većine ostalih dramatičara i kanaličnih reformista? Jednako ostalo rečeno, njegova je posebnost ta što je ideologija, kojoj znači ne može izbjeci njegova umjetničko djelo, izbacio na površinu, tematizirao je, "stavio na dnevni red" i tako njene interpolacijske učinke "oneobičio", učinio "zabudljivim", ideologija u Brechtu nije više pokrivena dabeim naravnata forma; njegova je posebnost ideologija "dialektičkosti" njene forme što se uzroko ograniči o istinu pravda "autorizacije umjetnosti", politička posebnost nikada ne smije biti najaviti oca, već nekako pokrivena, učinila u formu i ostale svojstvenosti umjetničkog izraza

Brechtu bi bilo uistinu i neproduktivno izmisliti tako što samo njeg. otupljivali političku sliku njegove dramatičnosti u nadi da čemo je tako učiniti namjerno i za pobornike "čiste forme" u umjetnosti. Taj je na na "politički" ("sadržaj") i "umjetnički" ("forma") jed-nak kroz postavljenom pitanju, ako je prijaše prenaseljeno, ni odgovor ne može biti relevantan. "Nije potrebno podjediniti na političku važnost kazališta prema Brechtu, možemo je čak izostiti, osloboditi od estetičkih pojednostavljenja i ukraštavanja jezika je čisto izmisliti za namjerno posrednika, samo će tako moći sagledati djela", upozorava Guy Scarpetta u svojoj Brecht i Antid. Blizina je maloprije u Theodor Adorno u teatar dopunjavao, u kojem inače ne gip pregrane samoplate na Brechtov teatar. Prema Adorno njegova je dubina promjene o tome što je bilo prethod. "Imati pravošću nad čitavom formom", ali je taj njegov postupak "nam putao formelno umjetno" je se tako "naprednata forma" ponovo vratila u drugom obliku. Guy Scarpetta možda bi moglo relativizirati taku prirovanu Mischkova teatar da je umjetnost ponovno u ideologija, ali sama nije ideologija "Autorizacija politički umjetnosti, koji se je dafinjeno ubrzo u larpudizirano 15. stoljeće, nepredano je izrazno pitanje o odnosu između umjetnosti i ide-

ologije: pitanje ideološkog momenta u umjetnosti se je izmisliti oslobiti upravo onada kada je umjetnost postala autonomna ideološka sfera", pise Mischk u ovom predgovoru za sljedeću knjigu Hazzanova knjige Mischk i društvo. Tamo se je umjetnost postala promisliti u ovom vlastitom, nedavnom polju kao "polju ideologije", što joj je omogućilo da "nasile umjetničkog dostava u to polje, da ovom protiv se djelovanje njegovih vlastitih protuzbježnosti". Knjiga deset Brechtovog zapitavanja protuzbježnosti između forme i sadržaja, koje prema Adorno one značajne dialektičkog postupka, samo odista tematizirali stvaranjem neke nove "umjetne", već njegovom nastupa za "autorizacijom" u polju umjetnosti kao "polju ideologije", to ostalo Brechtovim temama: "oneobičavanje" stoga umjetnosti kao neprobislavljivog, "spontano-ideološkog", stvarnog polja "evancije".

Za našku od Adorno, Lewis Althusser preprano je prave poučke i materijalne učinke, koje protivni Brechtov teatar. Njegov polemistički otkriti (Pavlo, Brecht i Brecht, Zehnstele o materijalizmu kanališta) u paritima kanališkim kritičara, koja se uzimaju otkrila na predstavi milanskog Teatro Teatra u mizu Gloria Strakiera, izvedeno 1952. u paritima Teatro dei Ricordi, postao je jedan od temeljnih teorijskih tekstova materijalističkog katalista. Za Althussera je bitna odika Brechtovog teatar njegova "latentna deametrično-kritička struktura" odnosno "struktura dialektike iz izlaza" i upravo je ta "naprednata struktura bitna za svaki materijalistički kanališki pokušaj". Materijalistička teorija odbacuje mogućnost ideološke umjetni, koja bi zahvaljujući nekoj svojoj "avanziranoj ideologiji" bila sposobna da "otkriva iz same sebe", jer "u strogoj smislu se postoji dialektika njene (...) bitnosti da svijet se dostiže svine vraga umjetniškim izvrtaj, već radikalnom otkrivanjem onoga što je drugo od nje same". U tom je smislu, teatar Althusser, Brecht, čitavo njegova problematiku kanališkog katalista, u kojem se - u izmisliti Mischk i Hazzanova - "materijalna nedržaj" u "igrenim odnosu" prema "jednako namjerljivi" dramatičko djelo, koje pak privlači na ostale tri daska "jedinstva". Brecht je razlikovao u tim formalnim postupcima "kanališki" estetički "njegovu sata što je već prate koja običavaju u njihovim materijalnim umjetima". Brechtov je projekt "kritika spontane ideologije", što bi moglo biti drugo ime za njegov koncept "efektne zabavljivosti". U tome Althusser nam objašnjava našu Brecht "teatar



Brechtova je posebnost to što je ideologiju, kojoj inače ne može izbjeći nijedno umjetničko djelo, izbacio na površinu, tematizirao je, "stavio na dnevni red" i tako njene interpolacijske učinke "oneobičio", učinio "zabudljivim" i "začudnima



Opera za tri glasa, Teatro del Ricordi, 1952. muzika Gloria Strakiera



Tuo Otta-
skica na
Dobrog čovje-
ka iz Sečana



**Krajnji domet
Brechtovog
zaošttravanja
proturječnosti
između forme i
sadržaja, koje
prema Adornu
ima značaj
dijalektičkog
postupka,
nismo skloni
tumačiti
stvaranjem
neke nove
"sinteze", već
njegovim
ustrajnim
"zareživanjem"
u polje
umjetnosti kao
"polje
ideologije"**

uključuje iz svojih komada nimalovjetst (i njegove
krajnje izvedenice: pravila jedninstva) kao temeljne
vrstje za ideološki estetske".

S. Althusserom nađemo otvrd i kasak dalje: u
premljajima Brechtovog "epuzumetnolnog nuz" na
područja dramaturgije i kazališta. U skladu s odno-
umjetnosti prema spoznavanju i ideologiji. Althusser
objasnjava u čemu je specifična razlika između umjet-
nosti i spoznavanja. U prvom njegovoj referenci ovaj se
povratke sintagma "staviti na dnevni red", koja nam
se čini letinom za razumijevanje odnosa između umjet-
nosti i ideologije. Metoda, kojom se koristi svake
umjetnosti, zatop se, grubo rečeno, u tome da pri-
males: "konstatira" (tome i imetio Althusser). Nije
postojišta glazba u obliku "evidencija". Umjetnost
postavlja pitanja na način ideologije, na način "spozna-
vanja ideologije". Njen zadatok rije da te "evidencije"
podupiru konstatiraju stvarstvenog aparata ili da se do
"zaključaka" približe tekao prihvatiti putovima spozna-
vanja. Od umjetnosti očekujemo jednostavno iz da nam
omogućiti da "induso", "prepoznajemo" ili "uspodamo",
da nam jednostavno "servira", "stav na dnevni red"
ave kao iz umjetnosti spoznavanja (naturwüchsig) pre-
poznajanje kao iskustvo, neobčno, problematično,
društvo, nalogno, osobno itd. Umjetnost tako nje
tek mehanisti, leirao leonara među ostale
"ideološke aparate", mnogo više od toga, vrška
umjetnosti - bez okusa na to progladio li je "anquili-
ranom", "političkom", "tumačističkom".
"anquilarističkom" ili nalogno društvo - proizvod
ideološke stranke. Brechtovo razumijevanje za knjižnog i
aktnog gledatelja materijalističkog kazališta, bez bi
trebao na kraju predstaviti u "realnom svijetu" preuzeti
sloga glasnica i "društva" njegove čovjeka, anti-
happy-end komade, ostao se pojednostavljeno tumači
kao njegovi najl pripremiti, ili u najboljem slučaju
kao "lokalni" dodatni ideologizirani anti-identi-
fikacije i anti-društvenište tehnike njegovog teatra.
Međutim, spomeni da Althusser, ta za Brechta toliko
bitna distanca između glasnica i gledatelja nje samo
plod anti-identifikacije i anti-razumijevanja, već
"distanca između društva proizvođači tu distanca u
svojaj dinst".

Nje dakle istina je da Brechtovo kazalište ideološko,
dika je ipa neodređenoistično kazalište Roberta
Wlasoa, neodređenoista kazalište Juna Fabrea ili
neodređenoista pjesma kazalište

zjevnostmetnolnog tipa razlika "napolitko" odno-
no "ideološko" kazalište ideološki je utvrd,
dika, nalog, ali je zato utvrd ideologije utvrd
jednaki. Brechtovo kazalište vrlo jama, za mnogo tak i
povratke bualno, ideologije svoje političko stajalište
granda ne treba umetati u čemu njegova "zaključna
dijalektičnost", koja nalog materijalističkog društva
ipak ostavlja mogućnost različitih tumačenja, dak su
"neodređenoista" na prvi pogled spoznavanje
nalogstava forme, povrat umjetnosti i distancu
jama političkog odnosa ideološki egzakt.
Međutim, kako se povrat "revnu" umjetnost, ne po-
tuje za "revnu" bama. Čak i onda kada je umjetnosti
povrat "revnu" postavljen, kada ideologiziraju
prematanje umjetnosti "revnu nalog", njegova je
stajalište u smislu ideologije nalogstava. "Kada gov-
orimo o ideologiji", tvrdi Althusser, "nismo nalog da
se ideologije utvrd u svu čovjekovoj društvenosti, da je
identiteta sa stajali "društva" čovjekova egz-
aktencije". Istinito, ako ideologije ne bualno kao
"akrivljena vrsta", već kao "društvena vrsta", onda
nam se otvara nove mogućnosti za promatranje
"ideoloških aparata" umjetnosti prilikom kao "revnu"
gledatelja i posmatra, tog specifičnog ideološkog
"društva", koje konstatira najjednostavnije - certifikat.

Na kraju čemo se usred vratiti na nalog utvrd
Althusserove sintagma "staviti na dnevni red" (koja
je dodatno strastično odložila u smatranju zamjena
čovjekovim konstatiraju, ali nje nje nista nalog
konstatiraju, produktivna), kako bismo na konstatiraju
povratu u slovesno kazalište prilikom spoznavanja
nalogstava nalogstava čovjekova da je Brecht na način
kazalište društvenike - koji uporno se nalog način da
se "dika od nalogstava vjerna, njegova kultura i nje-
gova barbarstva" - ipak samo "stvarac".

Za jedno od u zadnje vrijeme nalogstava, upoznavanja
nalog Brechtovog dramskog teatra na scenama
društvenih kazališta, nalogstava je slovesno nalogstava
nalogstava generacije Matjaž Berger. Podriču, koja je
nalogstava prema Brechtovom tekstu Život doživeti, pri-
dika u skladu s gledatelj, a postavlja je u
smislu ideološkog kazališta u velikoj čovjekovoj
ljubavima nalogstava i univerzitetna kultura. Ne
kajemo se upotrijebiti u podriču kultura podriču,
koja bi te vrškao nalogstava, već čemo se nalog
opoznatiti tek na prvi nalogstava "nalogstava" sli, a to
je ostalo teksta. Žalio se je nalogstava Matjaž Berger



Galileo
Gallilei, SNG
Ljubljana
1996, nalogstava
Matjaž
Berger
Fotograf: Tene
Stojko



odluke da "stavi na dnevni red" upravo taj Brechtov tekst i ne promjenom teksta od tekstova na koje smo upozorili u prvoj djelu našeg prikaza? Što znači u dnevnoj Slovezi, u kojoj dominira ideologija liberalizma i dubokog kapitalizma, ismisliti dnevno o tri "individualnu slobodu", kada je poznato da je ta "individualna sloboda" prvenstveno "sloboda" da se dalje privatizira sve ono što je proizvela "narodna", ta smisljena "ljudska radnja", koja je preuzela red i klasnu slobodu teoreti? U čemu je smisao upotrebe apoteoze ljudskih prava u prirodi i vjerno, u kojem je ta društvena ideologija, koja je kao "poljudniška ideologija" prevođila "Džan nach Osten" koja 20. stoljeća "Postavljanje na dnevni red" tak i upravo tak "materijalnih sadržaja", koji nisu smisljeni na način kritičkog problematiziranja, već "reintegriranja" u neupitnu ideologiju, danas i svijet modernu nauku preovladava kao reproduktivna vladajuća ideologija, ideologija naprednog "izazivanja" gospodstva? Izazivanje stvaranja smisljenosti i to da Brecht izabere riječ za jedno od riječi, ako ne i jedno "dvostruko" riječi govornika slovenskih režisa. Upotreba je "izaziva" da riziko od mladih slovenskih režisa, od kojih znamo s pravo očekivati više progresivnosti i prirodnosti, nije "prepoznati" nego Dubrovčani iz Srbije kao tekst koji prikazuje na najprikladniji način restauriranog kapitalizma - njegova (i)li kao prvovanje vlastito, tolerancije i solidarnosti. Čini se da prilikom analize socijalističkog razvoja ojača slovenskih režisa pod

"materijalnim sadržajima" društva u "transmigraciji", ne bi bilo pogrešno smisliti o centru u Freudovom smislu, koja djeluje na neopozivu, smislenu radnju i tako proizvodi "materijalne utjecaje".

Uvijek akademski skupiti o poglednosti Brechtov "dvostruko" sa idući "dvostruko individualnog utjecaja", odnosno utjecaja u katoličkim klasama liberalne doktrine, ipak ne mogu biti smisliti materijalnom stvaranju kapitalizma. Priroda tog vulgarnog naučnog Brechtovog djela, i sam čemu oblikovati ovaj prikaz namjeram formiranjem centara "poučavati". Upravo da ste samo dubro, potrudite se / Da smislite stajati koje omogućava dubro, da još bolje / Koje je čim savršeno", stihovi su iz Brechtovog pjesme *Čemu dubro*, pjesma Dubrovčani iz Srbije. Neke vam poduzeće kao tekst za razumijevanje materijalističkog kapitalizma, ako vam se stihovi učine dovoljno didaktična, samostalno primjena, redovito neprimamljiva, znači da su od materijalističkog kapitalizma djeli još veći dio puta. To ako vam Brecht, primjenom vremena koje znači, ako baš pokazati na scenu, još uvijek, reb de čemu: u zadnjem pjesmi Dubrovčani iz Srbije, "mali dobar svijetak mora, mora, mora biti". Stoga možda morate Brechtu na početku jednostavno - čitati.

Alba Winkler je kazališni teoretičar iz Bejke. Živi i radi u Ljubljani.

Gospodin
Punka i njegov
vlasnik Muri,
Berliner
Czernik
1946, režija B.
Brecht



BRECHT I
BREZOVEC:

UMIJEĆE KAZALIŠNE MONTAŽE

piše: Ivica Buljan



Tajanstvena prola,
Albanska drama,
1990.



Brecht 1917, teatar
Boma 1985.

Misao je montaza. Koliko god prepoznao u teorijama redovaca i u kazališnoj praksi, one bregu ruge u starije diči do kompleksnosti problema. Ali se formiračiji po kojim je misao montaza čim postavljenim ruge to misao o spajanjima svetlog umjetničkog djela postavlja u montazu. Katalozi je: dugo razmišljanje o tom (jedinih) primaka post. Blichaua, umjetnost montaze čija je putovanja nasov ocrtao tak film.

Brezovec razmatraju u diskursu da postavljanje na pozornicu političkog umjetničkog svjetla nije nešto drugo do osvjetljavanje "dijela misli", isto je u naravi **Myerhold**. Različito je izvedeno u Shklovskova koja je na komu zapu polazni kompleksne kostrukcije izvedu izjednačuju lekom kontrastiranja. Dramaturgije montaze koju je prijavio Myerhold, **Brecht** je u svojoj poznatoj razmatranju čija svoje izvedu, 5 Brechtova se kritika subjektivizma radikalizirala do stupnja da nahtaj za novim operacijom montaze više ruge novost, da bavi se u kazališnoj teoriji. Brezovec je najljepši Brechtov komentator i ta u postupku gdje nam predstavljanje obiri (značite dešiti u bitnom promjenama) razlikuje od samog procesa. Najni predstavljanje pri tom je izvorno estetski i etika. Myerhold i **Brecht** razmatraju da ruge izve raditi između onoga što čine redatelj, montažer i poslušatelj gledatelja porjavljiva asocijacija neovisna od volje. Brecht izve da se boga dopada: niz replika, politika i smisla na nešto neodređeno ne misli dijeliti, jer logika dubinski stupa i esejističkih zamaka razmatrao nasti boga dopada u koju se nalazimo nemom da umetnemo vlastiti sud.

Ta boga kao proces vidjen je izve da u koji je predstavljanje ali ga se mora pojosti u totalitet, polazni karakteristični boga kao nešto što je nemoguća filozofija i povratiti celi i ali ostavlja tragova. Ali je Brecht valjan proces stvaranja modela stvarnosti pred gledateljem obira, "prikrivanje dramatskog (ka u razlogom stupa" pozna čim nekakav stupa svjetla. Brecht bavi se svjetlo odboje djelovanje nemoguć u korist "kazna" i "režijosti". Odmjeravaju Shklovskova velična, konstruktivni nadahnuje materijal u svjetlom stupa i namu narav djela. drami gledatelja nam koji konstruira. Razvoj dramaturgije utemeljena na dialektici obodi Brechta prema podgopu i usvajanju kazališta prema "vrijemnom stadiju" gdje se u ogledaj izve da "čiste i krutiše svjetla".

Brezovecova asocijativnost ruge daleko od Brechtovog "čistog razuma". T jedan i drugi ne ustrahuju se gledatelju ponući najkompleksnije hipoteze (svebi u teku podstave i sa poboljša na izvedu montaze. Čine je očaravi princip tvorbe epikoga teku napreget ogledaj izvedu anarhističkog katalozi. Podstava polazna gledatelja izmjenom što je odigrava i ne zato jer je vidna. Ovak Brechtov proces namodi da je glavni jedini "proces misli". Brezovec go piziraju Artavolevov utjecaj u teku gluma koje nam u putovanja svjetla i lovi mora putu da vidimo misli koja ruge putu. Gluma čine ruge namu stupa. Vei posredni u komunikaciji između drami svjetla. Najviše svjetlosti i "konstruktivni postavi" svjetlosti putu i gledatelja izmjenom Gluma je isto tako montaza kontrastiraju elemenata. Odaz ne samo vizualiziraju diuerskih loci vici i drži ovu pravuvidu (Brezovec je avio sklon analizi razlognih političkih i ekonomskih odnosa) trebalo bi uati u ovoj glumačkoj spoznavanju

"prozračuje" koja se ne mora izvesti samo izvođenjem političke budnog ruge (nema, veđ spoznavanje kao viza epikoga svjetla koju spoznao **Loem** govore o funkcionalnoj namjeni na pombi "izvedu, čija je model konstruktivna ruge koja sama čine u svojoj spoznavanju".

Brezovec ruge je obzira ma (izve da), a njegovu vizu svjetlosti boga u postupkom svjetla i izvedu odnosa filozofije misli. Ta se montaza obzira boga i spozna, između izvedu i razmatranje, izve da stupa i prastornost. Nahtaj teku odnosa "nahtaj" Brezovec teku sama namu tragova alize automatizma putu. U "izvedu svjetla" (dijelovi drama Stoga 1991) i **Brecht** se postavlja teku da dijelovi umetnuta monolog čija je konstruktivni umetnuta činjenica, montaza sive se doma poput slobodnog toka. Tačka u koju Brezovec postavlja spaza boga i radikaliziraju pri apokaliptički kontrastu mla u kojem se prepoznaje da je razmatranje pojedinih fragmenta namu zbog poslušanja i namu logici.

Montaza je postupak što je revolucionarno smisla umetnuta dvadesetoga stupa. Izvedu forme čine i najljepši boga boga i ruge postavljanje

Brezovec je marljivi Brechtov komentator i to u postupku gdje način predstavljanja stvari (označen čestim i brzim promjenama) razlikuje od samoga procesa



Brecht 1917, Festival Roma 1955.

Jaco Baljan je dramaturg u Zagrebu i član redateljke Fokije.

BRECHT AND BREZOVEC: THE ART OF EDITING IN THEATRE

The directing as thought by Brezovec is based on the idea of editing, the idea that had revolutionised the theatre of the 20th century, because it separates the way of presenting things from the very process of presenting. The dramaturgy of editing was used by Brecht who considered that the actor is a mediator in the communication between the world of the stage and viewer's imagination. The thought of acting as of an editing process of the contradictory elements, and as of the way of presenting the "process of thought".



Gruzija

IMAGINARNA AKADEMIJA U EPIZODI "KROV NAD GLAVOM"

piše: **Martina Aničić**

Na tri ovogodišnja seminara (Scenarij, Produkcija, Dokumentarni film) sudjelovali su predavači i studenti iz Hrvatske, Bosne i Hercegovine, Slovenije, Mađarske, Velike Britanije i SAD, što je za posljednju imalo zanimljivu mješavinu srednjoeuropskih i anglosaskih pogleda na život, svijet i filmsku umjetnost

Prejasa iz podstanarstva u vlastiti otok brodi je apokaliptična dahode. Iz vlastite i nepokidljive njege na kraju istovajne jedine od dvije neposredne plaće i još morate nekome biti zabavni. Ili vam dopušta da ste se to gresno nježno plaćate, odjednom porlažate među svjetle obopere kugle zdrave koje napokon morate okusiti osakać kako to izgleda i uz koje konačno možete prisloniti rampelaj po svom sinu. Zadržavajte potpuno samostalnost i koje gotovo u praznu vodi u dolinu i zadužio je ove godine i Imaginarna akademija u Gruziju.

Pod vlastiti krov smjestila je prejelasi koju dvazna i kuglicama, grmla video oprema nekoliko podnežja za radionice, uređ i (last but not least) kuhinju a kojoj se ove godine posebno na Imaginarnu akademiju naprimala kupa (Ito su ovicijama popratila svi koji su u prethodne dvije godine pali kao kandidati žrtve mlađevne Solje). Za imenač otvorenje smotana u daleko vjeće i, poput koda kriterija lozom lamparica, Imaginarna je akademija zaprela prema novim mogućnostima.

Ispiker na prvi pogled crneda koda u Kevčelji 5 i trah (još koji su u ovaj lozavni portugal je da, u trećoj godini svoje života, Imaginarna akademija napokon se obilježila ljetnog seminaru izrazite u obilježju filmske škola. Na tri ovogodišnja seminara (Scenarij, Produkcija, Dokumentarni film) sudjelovali su predavači i studenti iz Hrvatske, Bosne i Hercegovine, Slovenije, Mađarske, Velike Britanije i SAD, što je za posljednju imalo zanimljivu mješavinu srednjoeuropskih i anglosaskih pogleda na život, svijet i filmsku umjetnost. Bolnici da su među predavačima prevladavali poterci, a među studentima ova prvi,

završila je i poročilo kreativnih radova a kojima više malo kasnije jet idejno radom.

Naglasak svjetloje (kao od kojeg je sve počelo) - Seminarski, moja je tada godinu započeo pod predsjedanjem **Lewa Buzdara**, voditelja seminarstika na UCLA, čija je američka receptura za laboratorijsku pripremu scenarija bila na obilježju kuhinje, svodena i izrazita europskom filmu organiziranom studentima koji su stihom obilježili film više kao umjetnost, a mnoga mnoga kao proizvod na prodaju. Polakulo se napokon da, barom u ovom zemljopisnom razmjerima, američka povijest pisana moja biti samo prilikom pomoćno sredstvo na organizaciju vlastitih malo i iz njih prenatilaj tebiata a ne - kako nam se predložilo - umjetničko poštak i kraj.

Na vidjelo je usleda i (izgleda da pedagogički postak "mascrona" kop stide iz filmskog Wandeleskila da bi prebriro namk najmoćnije filmaše moja među smotale Europce, odjeljaci smotalebri na d i lezari odjeljaka se razbježila, nema među među ljudima koji su, uko odnoli portakulo na američkom filmu davevrediti, apodoba razlikiti formu od sadržaja. Na jako osako potpuno ljubavskoli odnos katkad zapadne u krizu, na radeti se je da će se Mr. Hunter, obogaćen novim spoznajama, i sljedeće godine upratiti među kineze i ostale. Potpunoognit je ove godine bio od **Ivana Koričića**, predavača Tronje filma na ljubljanskoj AGRRI, koji je to znatno više upregao američkom Europi i Americi na veliko zadovoljstvo polaznika smotaklo. Kao i prethodnih godina, od polaznika se očekuje da će sadržaj rada doneti prva vezuju scenarija, a najbolji među njima otpremiti će u studenac u Alžiru, gdje će se na

[illegible]

Njema su stigli **Lisa Bonacci** i **Bob Nicks**, a u posljednje produkcije kaže Gordana Rimić. Očigledno su seznali potrebu za američkim muzičarima. U filmu, a sada uglavnom i u produkciji, prvo koga treba obaviti nije projekt i na njegovo stvaranje dolazi i lara i putnik koji su u radnim odosima, ne bježe u novi materijal, već su da ostvaruju projekat na svom naglasu. Oni u hodu svet, dok su drugi izmislili zanimanje. Ima. Ima i onaj dolazi, ali su se naprasno ponos. Zbog filma koje su polaznici. Izgledom dobrih koga. Ima i u velikoj stvari je američki post-ponizam, razlozi **Ames Džepić**. Izvan političkih opšte su opšte komparativnih programa u produkciji razlozi.

Naš imaginarni obolavnik ne bi ostao samo na zbiranju snova, nego preuzeo i one na koje je već treću godinu stvorena tema – film, pobornu za ove godine suradnju pod nazivom Dokumentarni film. Njegov, si polaznik, podjedinjen u dvije grupe razvijajući po svjetoj elipse, na čiji došli desetak istarskih tema sa kojih, potpisanim dokumentarni. Njegov vodstvo istraživanja koje je uključilo: poljoprivredu, pače u obilaznu istraživanja završa je elipsa svojega tema na film čiji se istaknu u nastupne ocjene svih tema. Redomčenim na razviti (Njegov istaknu) **Marina Pavlovski** i **AGU** i (malu grupu crtanom istaknu) **Korpo Grolino** i **AGUT**.

Ista je (tradiciona, a ne reka) odgovor-
 na: **24** najveći broj evropskih
 govila (magarice akademije, kao a
 istom broj dokumentaristi: od čija
 se filma prethodno sadržajno rešava
 program filmih projekcija - od
Tezisa Milera, Fotografije Nacional
Geographica, i njegovih CD-ROM (ov-
 la čija vam rešenja ovi su)



Produktionskosten



Gottlieb Diploma Study Program

teknologian idet, mode vrlo male
reću, preko britanskog medija i
producenta **Markusa Reinke**wertha.
pa do druge **deklaracije** Ocare na
dokumentarni film **Christine Choy**
(produkcija studija dokumentarnog
filma na NYU: znate još i kao "bena
kao jednom referendum obige sest
ljed"): mizna tužnog lica, čelnog
Njema i li govornik Gha, medija
i medija **Fazela Sakhabela**

Stolake se štimava koje smo vidjeli (a ta treba pripisati i "Zastupanje duhovno"), ali nedostaje **Mandy Jacobson** o čijemu kipu su bile trije albanske u lozama kasetiranih Srbije, a kipi nam je predstavila **Diane Weygman** (osvjetljuje Regionalni umjetnički program), (OSI) najčešće mogu poloviti kod zajedničkih razmatranja, možda se se radi da se morate ponoviti snimati nam ljudskog lica u svjetlosti obično ima II. stupnja (zajam i socijalna odgovornost).

Da namo i sami posli sve sta smo
posli u poljedelnih desetak godina,
nada bomo se i ravnali na
nastava. Naoko, prepovratu smo
odmah da se izi namodni filma, tija
je otkaz publici dokaznoci unatrag
daj i moznost usretnosti samost i sv

jetu o zvezgi cho sebe, natan jeli
pola sledjega, koji poput mutnog leća
ima svoju sleđu o tome kako izgleda
kroz u kopeju me grmljina žveket i
kroz kosemija a plitkih, zaslomih
stapalica navedeno libelozima
Koliko je taj libelozima ustima naved-
eno, najviše se može i to nap-
redovati, autentič da govore istina
kroz se napokon svoj barutna bi
složeni od strane polaznika, a kazu
su liš sili: svezgi kao obruč
crnata naga kao što što je ona
ustima biva - poljubiti da se na albu-
m, kako je stvarno njegov spak nepje
drage, upotrebe i dovoljno, ali to
je za zvezgicu u njega tako mnogo
više od onoga što su oni volja
poduzeti. Zvezgicu je, međim, bio tek
film Berila Schenkela o sudetima
Njemačke, priznajući napredak
domaćina poljubi li taj rata u to
hovan poljubiti da napreduje stran
koji. Priznajući kritika blagost
svezgicu je počin bio vrhovi ustima
zvezgicu (što je podjednako i pasulo
nepopravljeno domaćim film),
prepoznajući publiku da sama svezgi
reprezentacija.

Svećenik je Eliški dopisao, uručivši mu svoje pismo, bila poželjna Eliši "Svećenik biva" bezmislom nadatosti.

[illegible][illegible]

IMAGINARY ACADEMY
IS THE EPISODE CALLED
BOOK ABOUT THE HEADS

Imaginary Academy in Gooligan, for the first time organised in its own space, offered this year three week-shops – Screenwriting, Production, Documentary. It hosted many teachers and students from USA and Europe, a fact whose consequence was an interesting mixture of Middle European and Anglo-American views on the art of movie-making.



“Granice/Borders”: improvizacijski kolaž-performans

piše: **Dr. David Flaten**
snimio: **Verzotti**

koncept i režija:
Steve Kent

u suradnji s
**International Acting
Workshop Company**

uz potporu:
**Splitskog ljetnog
festivala
Sveučilišta LaVerne,
Južna Kalifornija
Guildford School of
Acting, Velika Britanija**

**Splitsko ljeto 43,
HNK Split
(Splitski ljetni festival,
1997)**

Povijest projekta
Prve nekoliko godina HNK u Splitu poznao je **Ševčija Peka**, intendant HNK u Zagrebu i poznatog profesor kazališnih umjetnosti na Sveučilištu LaVerne u južnoj Kaliforniji, da omogući ljetnu kazališnu radionicu u skladu Splitskog ljetnog festivala s kojim bi sudjelovali hrvatski i američki studenti. Iako je projekt započeo 1996., prva radionica održana je tek u ljetu 1998. Na ova radionica prof. Peka je na svoja brojna američka studenata **Seamus Williamsona** postavio vlastitu adaptaciju Čehovljeve kratke priče “Dama s pučem”. Predstava je izvedena u splitskoj, na hrvatskom i engleskom jeziku. Scenografiju je napisao **Stanko Juričić**, a kostime **Mara Šarac**. Produkcija je osvojila festivalnu nagradu te započela nastavak financije potpore projekta radionica i narednih godina.

Ljeto 1997.
Prethodnog ljeta, američki redatelj **Steve Kent**, koji je u Splitu postavio postavljenu produkciju **Seamus Williamsona** drame “Dama s pučem” u zagrebačkom HNK-u, pozvao je na radionice splitske radionice. Steve je odlučio naći improvizacijsku predstavu (na mjestu od dva tjedna) bez scenarija, baziranu na temama koje je pobudio njegov naslov “Granice/Borders”. Načinom na koji bi se izmislila ideje nacionalnih/državnih granica (koncept o koprima između zemalja mnogo više nego što bi Američka imala mogla) već ideje omeđenih granica, jezika, različitosti, kako vlastitih tako i vanjskih, kulturnih i individualnih. Koristeći zvučnu i vizualnu, paže te pitanja koja su djela (kao međunarodnog interdisciplinarnog ansambla sačinjenog od mladih profesionalaca i studenata glume. Ansambl je okupio 14 glumaca i glumica. Sedmero su bili iz splitskog i zagrebačkog HNK-a, jedan Slovac, dvoje s Guildford School of Acting, međimbo Londona, s četvero sa Sveučilišta LaVerne u južnoj Kaliforniji, tri nastupila s koprima Ševčija Peka već godinama ranije. Također, u tjele prvih osam dana radionice, dvanaestih studenata splitskog kazališta mladih bilo je

odlučeno u jutarnje snije, a kasnije je Steve Kent podučavao osnovnim glumičkim vještama “vještice glume”

Radionice

Radni dan počeo bi tako što bi Steve i sudionici radionice sjeli na pod, u krugovima, i obavili “prijetu” tjelesnu koju bi se čuli glasovi svih radionika, a završila bi riječima “odjeren” za vrijeme koje se sastajale o temama na koje se radilo u tjele koje dana. Ovakav “obit” važan je za život ansambla i njegova mreža kreativnosti jer sudionici tim vježbama i spoznavaju se kroz razmjenu odgovorosti. Iako radi sebi tako i nad ostalim radionicama radionice.

Prva sesija trajala je obično četiri sata, a krugovi puzali su na pod. Radionice se na vježbama, igrama, pjevanju, kugama (dijelili tjele polje i u različitim kazališnim tradicijama), improvizacijama tjelesnog karaktera, emocijama “konceptima” radu – temama koje je prvi put upoznao **Joseph Chaikin**, a Steve ga tijekom dugogodišnjeg sudjelovanja radionice nazivao u osnovu radionice na rad. Već čitlo, radionice su smislile interaktivno di semantike, uadi u prostoru na pitanjima opalja rgi zemli iz drugih, etničkih granica vlastite okupacije. Rezultat ovakvog pristupa nastajanje je u sudionim kazališnim društvima glumaca sa kojima se treba “teška provesti”, tako je to Steve odložio ići. Jedan bi se, u velikom krugu stacipao, dva otvorena odvojila i djela s ostalim sudionicima radionice. Nakon triosne puzi, predvođen bi pobijala druga dvanaestica sesije

Radionice su u prvih nekoliko sesija nastajale na pitanja rekonstrukcijske glumačke procese, a vjele na potrebne skupine koje realiziraju svojim ideje i procesom izda na predstavi, s posebnim naglaskom na osobe i kulturne pojedinke i kojima se pojednaki osobe tjelesno baze i stvaraju time koje bi mogao podijeliti s grupom drugih umjetnika iz publike, djela iskustva i osjećaja, glumci bi zapravo polovili proces “svjetlosti priče”, kao je Steve nekih sesija kazanje vježbi i u

SIFA - Smirnoff
International Fashion
Awards '97

MODNO PROMIŠLJANJE DEKADENCIJE

piše: Tonči Vladisavić

Čudna moć mode potječe odatle što je uvijek u nje nepovratno licevan, kaže Jean Paul Gaultier, jedan od modnih koji nije odolio avata mode za promijenjen.

Moda, koja odjednom postaje prostor dilemista, postat je gdje se liče tako kao siropu koji novim da je ona zapravo samo ovaj trenutak istine jednog istinita i nevađa mučavosti. Tako kao umanje znakova (vrijednosti) porediva prostor ija koje nepunosti ponajviše umira: tačno gdje se čita vertikalnost društvene komponente kao brzo odjednace mode razapir statičnosti odjevnaga (kao pete). **René Kinkaj** (Sociologija mode) kaže kako u modi postaj nešto samostila što je podgrina i odvraća se u teoriju: kada ona dosegne svoj vrhunac.

Taj vrhunac nije samo društvena dimenzija, a nije ni samo estetska moć mode i uzik (ovrat) koji ona podstavlja, već nešto usaj koji je u svemu modnom anaku.

Roland Barthes (Moda, kultura) zaključuje kako "moda u ovom osamluje samo sebe...".

Moda je jednostavno (ni uvijek) u modi, pa nije za tužiti se da je stalno istivanje spesh znakova (znaka) zapravo poklad čitaja vremena i moda i vrijeme prepoznaju se u istom



Sancho Fisher

Barbara Hosen

Moda, koja tako
odjednom postaje
prostor iščeznuća,
prostor je gdje se
bivše tako brzo
zamjenjuje novim
da je ona zapravo
samo onaj trenutak
između jednog
iščeznuća i novoga
naslućivanja



Karman Buger:
Polyedrički model

poznatim izumom: površnost, uzaludnost, vrhovnost bez svrha, a kolektivno je sa svim njegovim fin-das-cie-a u modi je odvela (ovratila) i riječ "dekadencija" kao analognu upotrebu na vrijeme pred čijom stajanje.

Upravo pojam dekadencije temelji je čitav ovogodišnji modni razglednja što ga je odvela **SITA Simionoff International Fashion Awards**.

Simionoff International Fashion Awards postao je mjesto događanja i plasmana modni modni staja, gdje mladostima impulzivnost i kreativnost odu sve para-metre stabilizirane mode. Već sama tema, koju stasom dobija elaborem, pred-stavlja dijagnozu vremena i da čak antipoda arhitekt "autopista".

Nije stoga tužno što mladi dobivaju temu kao rješenje za svoje dugo-erika utrošavanja. To su utrošavanja čitav nekontroliranih problema, po se može vidjeti mogu izmisliti naslovima, nekontrolirani na način da se te kreacije mogu vratiti u red tjelovne instalacije. Tjela postaje protagonisti, a ne samo vještice za kreacije.

1997. je godine tema Dekadencija sasvim pogrešno interpretirana problem, pa su studen-ti bari ali po ruku kreativnosti ili letimarnosti nekih uglednih mode. Napredak koji je upravo polještiti model **Karmen Dugel**, koja je svoja dekadentna kreacija nazvala kao gumeni nakup (na olovno dno oblogom tijelu) koja je sva prekrivena napučenim senom, odmazama koji su stajali sredi i plastisom vikend hladnjaka "Kao je dovoljan zamotati sam po sebi. Dovoljno istra, dovoljno svjetlo, dovoljno čupljivo, dovoljno paterno, dovoljno propadljivo, dovoljno smisljivo, dovoljno mirno. Tjelo je mesa. Nemo kao lei. Ekstremnost modela odgovara vremenu - nepodignu." Ili sve "art" svoga teme Dekadencija, studenti su pomislili i transparenta u komercijalnu, nasel model, pa je Karmen Dugel u prve kreacije promislila koja zve puci za blizu, a koja svjetlo mesa je postala crvena nakup pohibitnih nabova. Dekadentni touch je i dalje vidljiv. SITA International ove godine odabir da se u Londonu gdje je Karmen Dugel

opet prisutni u hladnjakom i svjetlom mesom kao materijalom za svoja dekadentna tjelovna instalacija. U dekadentnom vremenu tekla je pred-vidjeti koliko će jake biti kreacije ali je sigurno da će na jednako mjestu biti rite od 30 poznatih svoga "dekadencija" u art svjetlu i onaj mirno, komercijalno. U Londonu granice svih dva svaja sigurno nisu odu pod rukom.

U svjetlu ovog naslovnog natjecanja, održano 11. 6. 1997., uila su: **Jelica Klarić, Sela Jaka, Danja Naam, Vjekoslav Modić, Nikica Milešica, Karmen Dugel, Kristina Rajčić, Sandra Faber, Valterija Rahien, Ravita Jasilović, Maja Krilović, Marina Selaj i Marina Rajčić.** Poljudica je Karmen Dugel, koja je predstavljala Hrvatsku u Design Centre u Londonu na vijetkome natjecanja 24. 11. 1997.

Uvjet hladnjak pogled je na teletube-tehnikom fukabaru

DECADENS AS THOUGHT THROUGH THE FASHION

This year's fashion contest SITA "Simionoff" defined it's main design research object as the decadence. The most radical model was Karmen Dugel's creation in which she replaced the classical materials with cow meat. Explaining later that the short expert date of it is absolutely suitable to the decadence of our time that has also very short expire date.

Marina Rajčić

Maja Krilović



OTOK TEATRA

piše: Edvin Liverić

Ovog je tjeda, od 9. do 22. lipnja, u ulogu **Ovezi festivala** na otoku Trusshellingu (Nizozemska) održan izvrsni kazališni skup na temu "site specific" teatra (u slobodnom prijevodu - kazalište specifičnih lokacija). Predavači i promotori događaja su se u prostoru Fomantingovog kazališta "Willem Brouwer", a kompletno organizacija na ruku su pozvali Nizozemski kazališni institut (Theatre Instituut Nederland - TIN) i veliki Ovezi festival.

Ovezi festival već se petnaestu godina na redom održava na Trusshellingu. Do otoka se stige jedinstvenim iz lake Maritimen, a uz dobar vijetar možete na Trusshelling prutiti sa nepuna tri sata. Prema se na otoku uglavnom održa berikama, a automobila gotovo da i nema. Postoje dva veća naselja udaljena petnaestak kilometara, a sjeverna dio otoka, koji je zaštićeni rezervat prirode, teško je pristupačan.

U deset dana, koliko traje festival, otok puzetja na tisku (jedn. iz cijele Europe). Vijećnici su smješteni pod latrima, a u lokaciji na lokaciju prebacuju se biciklima. Program je općenit i slagan - dnevne se održava i po tridesetak izvedbi i to na deset lokacija diljem otoka. Kako je vijetar (kao i more) jedan od ključnih pokretača otoka, dano su je ove godine posebno izabrali mjesto u programu. Konkretno su namz oblici balona i stajanja koji su lebdjeli nad otokom. Vijetar se slavno u predstavnima i na koncertima, a latrad se završava u i letu prejetitelja.

Kako su ova festivalna događanja odvijala na posebnim lokacijama diljem otoka (u kući, platu, zumi, pjevalne dnu, mase itd.), tako je odabir ovoga mjesta za skup izvrsnih kazališnih "site specific" umjetnika bio savršeno izvrsan. Mislili su je tačno i priklad. Na koncertu sam iz **Clare Higgins, Viktora Vagelisa i Mies van Haelingena** otpjeva na poziv NAFK-e. Kako goduće razgovor, načini putovanja i videnja, prena tome i različit zaključak.

O "redateljkom videnju" govori na dan razgovara redatelj **Johan Simon, Krijana Dehman i Frans Malarchant**, a iznimno vidno i slavno predstavljajući svojega opusa. Zatim

na riječ pozvali **Joop Mulder** (dubitor Ovezi festivala) i **Pierre Lape** (naposljajajući na temu "Videnja dnevno festivala"). Specifičan dan predstavlja su se i sam izvrsnik, gosti ovogodišnjeg festivala. Bili su to članovi skupina **Zeit, Tredede i Zet, O "Alom public"** gostovali su **Walter Nijghilred i Angie Miel**, a o ovom događajnom radu na "site specific" projektima i o problematiku na koje nailazi govornik **Mike Pearson** i **Keith Guf**. Događaj dana završeno je predstava umjetnicima koji su željeli poraziti ovaj nad svegostima kazališna buma.

Tako smo imali priliku vidjeti i to rad događaja odvijaju na EPO '98 u Londonu, pod naslovom "Dive into the future" na temu osnova. Pod istim se krovom tih dana našao veći broj umjetnika, nastupa i voditelja vokalnih, mahom poznatih kazališnih kompanija, čije smo predstave zahvaljujući Eurokino i Tjednu novomnog plana i sata imali priliku vidjeti i to! **Pro Roma, Derrin, Thelma du Movement, deKlothe, Dogtroep** i mnogi drugi.

Dokazala se se kojna interesantna pitanja vezana uz pojam "site specific" teatra. To smo vidjeli:

- Je li pametnije mjestu i vremenom ista kao u tradicionalnom kazalištu?
- Što nam li novi dramaturgi?
- Je li "site specific" teatar društva, već etablirana forma u umjetnosti?
- Gdje se nalazi stvarno kazalište?

Reakcije starih agencija umjetnost kao posrednik između stanovitka i graditelj upore.

- Upotreba grada (jela) kao lokacije
- Je li nevidljiva kazalište "site specific"?
- Koga je uloga gradskih vlasti?
- Koga je uloga direktora festivala?
- Ne li li "teatar na lokacijama" kao bolji teatar?

Ponovno smatran kazanka je dopadala na reku drugu "site specific" lokaciju. Jedno je petnaestogodišnji pokušaj ovakvog teatar ima povoda a publika je sve brojnija. Kako kao festival nije nikakav novost, naporno je da čemo i obilježiti redatelj i u svojiprijetom letati mnogobrojnim lokacijama - od izvrsnih videnja i stanova do izvanrednih hangara i korova nabodena.



Griffmeier
Dogtroep





Nove minijature Pine Bausch

piše: Yvette Bîro
foto: Gert Weigelt

Poetska vizija Tanztheatera je provokativna i ogoljena, oštro omedena, ali istodobno se to bogatstvo varijacija čini neiscrpnim

Na, nastojim, kakva ste u međa, ugita Leo
Ja sam Klaus. - Takav je odgovor - i skopljam tavanika.

Heinrich Böll. Razmnožavanje jednog klase

Nar du, tako se zove najnovija, pa ipak nekako poznata predstava **Pine Bausch**, koja podjeka na slavnu pjesmu Only You. Dosta, što što vidimo i u čemu uživamo dječije se i ne može naravno već: Only You, Pine Bausch. Samo ona govori taj nashim jezik naposljedno govoritaj po svojim tajnim temama i mitovima, označen njenim podrazumevanjem stila. Poetska vizija Tanztheatera je provokativna i ogoljena, oštro omedena, ali istodobno se to bogatstvo varijacija čini neiscrpnim.

Sam uvodni prizor pogađa meta. Tamna, pisma prostora. Ufati prostorna tamnospava djevojka za rističnu, buda polako i dostojanstveno. Speda, prekrili noge i s najbojajlijepim gestom podiže ruku do kipa. Njena govorina buda i auge odvojena dionom svikom živih boga blataju poput zločestih umjetnara. Ona ječ: nepo- maćna, uzrodočena. Čekajući čitavu večnost. Nakon razmišljanja tabua, igola, ona se čini svrtao ozbiljna, napregnuta. Te same izo- stacije, jeftine frivolidnosti. Njzin polzet je odgojen i zbanjane ljep. Kontrast između goliq tjele i svetle tkanine naglava stičenost događaja. Izat se usta- je i s jedrakom prošlogoslođu odlazi. U tom radu moguće je pronaći sve pikantne sastojke koji oboljavaju umjetnost Pine Bausch, njenu sklonost duhovitosti i subvertiranja štamata.

U skladu s praksom prethidih godi- na, *Mr Du* pravaši inspiracija u nadvojenoj mjestima i kulturama. Poput prijateljag Palermo, Palermo, sada Katalonija postaje sjedište za pronalaznje amantura, a njena multikulturalna glazba, ritam zapadnjačkog pjesnika i naših živ- ljenja oblikovale njenu tekstura. Na, kao i uvijek, masane se u svom malju baviti fragmentima. Samodostati, nesvjetli i napregni- ti, tenasi poljeđe i porasa koji uvijek balansira na rubu trapezoi i konusnog. Međutim, ipak dobriane djeluju jer igra njgovnih radnja i kaslovanja ulazi u sadaci poredak, a akomle- nioje prilagoljenih trenutaka naras- ta u čupljivo konstruktiv. Nje

vasmo je i taj element repetitivni, napredni, upravo u njegovoj tw- doglavni nazari nametnu *Warten*, groteskne lice, istina je da su tak i prirozi, odijevanje, namet i smet, pa čak i svedena nvo- odalnost, neshijebni, statusna puta uklesani u šavta, pa ipak ponavljaju na se odoboda od triline bula, ta frivolidnoje predstave snage amocja. Ponavljaju se, ako- liko je izvorno, ne štale istoviti

Poetska scena razmišlja golama debla, a ako njih protogolima trila, tragaju i oduktaju, povijebeni odanino otupjeli. Vruka i vitoa plavila, lo ferma fotole iz klasičnih kulturnih filmova, narodniće se uvija u svrta sledavjave ljubavna pjesma. Ona uživa u svom tjele, zadovoljena se obećavaju savjajaju. A gdje se što utvra događa? Na laćima sed- marioe pogratih muzikasa oblatnih u poslovna otijela koji se, poput polovnog kaula kotu ponovnom. Događa se kladu, pisme u smijeh. Izn namjstaj jay je dionatno na ulazi nprajevajdi ulogu predmeta. Ova je, naravno, tek uplaka, mjedina akcija, ali trika je prenat gubiti prijeti za opavunje vlla Tanztheatera u kojem se svjetlo mijla skan- dalozno i namjeto, napredno i zabavni. Izi tu se upjete i otvoreno izvaja čitav u multio- brakom odnosa, napete glade izvornih i ugledatih amocja, prepljanja utvra štadije i opredatih oblika upadne moći. Poput svrta metadone scena pred- stavlja nadmoćno namiso sa svim pripadajućim nadmoćima.

Heiner Müller je uslovljen Pine Bausch uporedno sa svjetlom bjele. "Porgest ga osvaja poput nrovlja, poput štetnih ruha... Teritorij je razparat planet, otok na obzoru, praznot namamena (zabavljajete li predstave) katastrofe... Čitane je tek dječja igra."

Te smislaga s dječjom upitni por- pore je osvjetljena u radu Pine Bausch. Ovo je saditi put, reida je, da smo sašli u baroknot otvorene akcije i da smo imali dovoljno hrabrosti na skratnost i izvornost, svodjen se stvariti neta nepred- vidno, trititi sa iskustvom onog što je zaključeno, pa tak i nepri- ročno. Ali istovremeno smo čitavi reagiranama slobodu iznagacije, osvajajući nas maltanja. Izi bala, ritm ne može poveri da to može biti opasno. Uti lo naučeno ide rasjnost i namamljajanje, a kao tuglivi strah: usamljenost

Na pozornici Theatrestars una mjesto samo za svijet besaja u neprestanom traganju za samim sobom, priključak na nova samonahodanja. Muškarac ili žena mogla bi biti samo jedno protiv drugog, običujući se, počinjući i napuštajući partnera za kojim bude. Pa nar taj pristup nije trajno bogatstvo, poplave nesvjetlih sapu- da i obojeni Medusim, nevastat, osorna seksualnost, više ne spada- ju u tu igru. Ova mešavica je melodrama.

Dolista, njezini protagonisti se neprestano igraju, igraju sa vremenom i vodom. Dne dolivaju prelijevaju se i okružuju se vodom. A dok unajuju u tu čuda lake zabavljaju- ju krležu je opasno po drugu. Ua čistane pokrete i nervozan ritam zabavljaju na druge ostavljajući na sobu ne samo njega već i svoje prejalne bliznosti. One se tako tako neprestano prevlače, u kumu di na pjesmu za pobjedu i u dolokiti, u trenutima susreta ili u melankolno-samostalnim potokovima. Njihov život na pozorni- ci, njihovo vrijeme je svakod- nevno i melankolno.

Što se izrazito stiklizama, ogolje- van, ali njihov emotivni raspon je puno naprovaniji. Pobjeći i kraj se ne udaljuje, to nema sklada. Bez namjene ostaju razmisljajući žudnja i udarje unaru prije nego li se zadovolje. U tim susretima počiva unara Pina Bausch. U njezi- naj prezentaciji razmisljajući rikad nije tragizma, a njezupke je uzvrat traganje, čuđen. Žena utvara na pozornici vidiči: "On dolazi, on dolazi" - ona je elastična, neprestano više kao da ne može povjerovati u dobru vjest, ne zna što joj je žrtiti "on dolazi". On, obično, nikko ne dolazi. Pa što joj je činiti? Nakon nekoliko odlazaka traganja mora obaviti da "on ne dolazi" - ona zahtje, slegne ramena i zatim odlazi.

U gostenstvu razuma na koji Bauschova izvratu se primje naliči se velika elegancija. Na izlasku i dastarzanu naru. Protagonistica jednokratno odlazi sa pozornice. Razmisljajući? Razmisljajući? U svakom slučaju, bez puno muke. Velike uzbuđenja je gotovo, razvlečeno. Opazanje visoke napetosti je opće pravilo. Ali i ovje je i ona stvara razpodijelnih primje emocija nemoguće pjevati paradokzale nemogućnosti, ner- vozne gustu ozbiljnost. Mikala zerna vremena za probavljaju



drame. Svijeta unavro daje. U tom istom svetu i najviše se frust- ranje protivljenja i nedobrim namjerama.

Jerbo je da u tim melankolnim sve ovim i varijacijama reakcija. Na kolko se njihova mala usamlj- postamot, uzbuđenja odnosa odg. A lagre iz njena pećnika razmisljajući varijacija. Svaka varijacija unavro je i ona sklada sa svijetom neradnih povratka. Različit valom emocija probavljaju se u visokom dostignuću.

Ostalošće historije i teatar?

Pred analogije s djecom igrom javlja se i druga asocijacija uple- tanje zabavnih odnosa stiklizih stova. Prvo, ta je uvijek melosa kretanja, prevalava njihova blagost. Jazari tajemstvo dolaze, odjevi- taju se i polako prelaze. A zatim odjevenim, kao da su podvratili, njih- ove geste postaju naprasno, pre- valava agrija, razlje. Ona se melankolno bere, tako, napadaja partnera. Muškarac pokide betu na kosu, žena koch sa tijelo muškarca i tu stoji govor kipe. Ali se pak nigle na tri uprekljena tijela kao na sticli na ljuljane. Zaslavljuju je krležu vjeka. A zatim se u obine temboke i strave prozima tizim krik, nekonzistentan srlik. "Ostalošće-historije teatar".

Dolista meloso sabiti dobar izraz. **Richarda Farnesa** je jedinstven, primarne životne situacije i krležu- izmisljenke obloge govore lake unaku u bezbrižnosti življenja. Tipizam krležih priča neprestano se klademo između normalnog i nerazumljivog, između uzbuđenog i izmisljenke. Niko ne može tako izmisljenke ozračiti to guverna Pina, spontani tango ili valere, njezupke neprozajmajući konvencije. Tež postoj- jima gledatelj otkriva da je konvergencija već namaljena pravila: tijela su naktako nubičniji izpre-

plata, krile izmisljene konvencije, male budnostom azim. Kao da su bene sklabe a muškarce, a kad muškarci pokide njihova tijela iznad ramena one se svjetla got- vaju u beštirne luke, puke nubičnole. Pa i njihova večerje lagre dijelju podnase, unavro- ravaju.

Uvrat se uvijek bavno ogunđerem, sticlenim procesima, podralje je sticlenim, trenutak je uprekl. Dolazimo da bezticlene povre melosa priča. Ali, to ne znači da će ti događaji biti potpuno konjunktivni njena. Napreću, uvijek njena neki unavro- ravajuće "melosa" skand, a on unavro je ni je jer se ne javlja je nikakve posljedice. Kad melosne vira posticlenole, odje- jemno svrbe betu, kao da se sila neje dogodila, on same kiti, paji- vaju o čiji njena gola priča. Ona se glupavo zaplela u svoj rif i oflik. I ovje priuz, kao uvijek, savrlevo odnuzanjem, a ne skrozajem: rezultata.

U ambijentu de zone stiklizih Mjuzika je obloga gipala podniti- ma. Pina Bausch radi s melosno preklizivale, no ona su vrlo specifi- čni. Imova je rječ e pozve oblikom stravarim: pami čuvenih zmehih sticla tu na plave platitne kante, elektrone pegle i karionale kate, upadne i leni sa ovje bit, ali način na koji se konate dovodi u pitanje uprekl njihova osnova naprasno. Pred karate za more melosne sa vrali do gela, a na velikom najlonenom pokrivo- drug se burno pociju prvi. Drug sticlu sa posticlenole tako da se dolista lica opoznava jer jedan pu- na njena svijeta unavro uzvrat- zu pami. Te izmislje posticlu izmisljena, glupava, ozrda, materno li vidiati u tim krležim oblicima, a njihova sticlenole uprekl gola sticla.

Kroz-drama Pina Bausch kreću se, savrsta, u ritmu posrbe glazbe. Njena dionizistična kateot kupa nara svrbe sentiment u ovom je aspektu najrazumljivija. Ova konate poplame melosne, lat- nubičnole tango, melankolno svagavir tritite iz vrali. Prodom, zvoda glaz i njenu razupratu ples tvore unavrti rikop. Zaslavljujući, beštirni na jet izmisljenke sa mača i izmisl- nubičnole i spicleni. Kao u "arji" razmisljajući nastup: tu se izmisl- muškarci. **Dominique Mercy** poplame u obliku najlon od mila izmisljajući primideno da bi izmilo dijeli laterne krležu tijela.

Tu rata te izmislje prepuna su događajima nubičnole i agrija, ner- vatan sklapanje i karionole, izmisljenke i melankolne strati koje razmisljajući pami. Poznato je da Pina Bausch traganje digne, dugi proba konate opozitane rječi. Svoje izmislje neprestano napade pletarima probavljaju ih da zmila napredkivanje, najmisljajući odgo- vor na njihove razmisljajući sticla- je: što to mači posticleni nakon razmisljajući probavle prije sticla iana svrbe i brice: pokoriti se i oavrti? uzbuđen i uprekl nubičnole: otporiti pa- de-deux i dva prila? posticleni za fotografiju; uzvratiti i ispricati se nekome; najvratiti se, najvratiti pravilo; u udvaganje izmisljenke melosa, prozati i u tu istu maču obicviti melosa. Svaka je zadaca pozna, glupava se tjera na pmanje da bi se ova strano klajla otkrilo pami bez stran, promila samo njih- ova osobna posticleni koja bi se na taj način povrela u odlazajući jezik gesta i kretanja.

Štiti je njezini krležim skrozaju- krležu nedostizna kliza, dovodi prianje najmisljajući doseg najmisljajući Teatarsticlenole. Kao da iz klajla isklap ovaj vrali njena kate i sticla sklap ples. (Tu tak i najvrat) male melosne na ples" - govori je Pina Bausch i tu ima pravo. Taago, tango - krležu rječi uprekl na dobi. Na rjeziro- pamičnole vrali najvrat najvrat- nubičnole najvratje, najvratizale i govticlene, najvratje i strane forme dobi. Ova nam prikanje bolje i najvrat sticla najvrat bolje kupa na glazbeni ostavja dobi dobi.

Therrie Bina osnivačica je i profesorica na Tisch School of Arts, NYU, New York



piše: Ivica Buljan

Biti dignut iz tople postelje

"Tirza" je konfrontacija između kazališta i psihoanalize koja gledatelju predlaže veze između scene i fantazme, režije i konstrukcije, kazališnog čina i primitivnog prizora

Na ovogodišnjem Zagrebnom ljetnom festivalu uveden je hrvatski tekst **Damira Zlatara Freya** "Tirza" u režiji **Matijaha Pogajca** i izvedba Slovenskog mladinskog gledališća. Predstava je prikazana na 51. ljetnom festivalu.

"Tirza" je konfrontacija između kazališta i psihoanalize koja gledatelju predlaže veze između scene i fantazme, režije i konstrukcije, kazališnog čina i primitivnog prizora. Nakon istraživanja odnosa burleskne i dramske (Robert Zucco, Buttersendy) i primarnog i sekundarnog teatra sa skupinom "Betontane", Pogajecv intencija ovaj put izmisliti nešto na samu bit kazališta.

"Tirza" je parafantastična operacija što simulirano postelja: dva komplementarna polozaja, metamorfom i predstavljajući glazbu. Glazba djeluje kao da u stvarnosti živi u nekom drugom tijelu. Udal obiri a počeka kao dokazno kade. Ovo nam ja, odmah potom s jedinstvenim kretnjem suglasnost da sam drugi. Iz svega

koja prelam u drugu. Kretanje, glas i tijelo uredu su i pripadaju istom, što čini je manifestacija drugoga od prvoga. U "Tirzi" nema neposredne kazališne identifikacije, i ona je postojana u metamorfom (premjena jednog oblika u drugi).

Robert Altracheid u "Krisi lika u modernom kazalištu" tu glumišću pregrano objasnjava specifičan postupkom dramske literaturu. Dramatizirano na pije riječi, već riječi likova. Kazališna predstava "gledatelju radi dvojice dramskih osoba koji nisu ni glazba ni osobe same". Glazba u "Tirzi" ne odražava dramske osobe, već im radi svoje posrednosti.

Na pozornici se ne manifestira teksta, već postojiti život što nas vodi prema nepredstavljenom području.

Riječi **Damira Zlatara Freya** poput fantazma čine se podrijetlom i ono što govore nije predstavljaju.

Predstave izložena njihove humanosti (onoj, suživoti mrtvih i živih) i kako nam kao se stanovi planovi ljudske egzistencije međusobno razlika i neprestano isprepliću.

Uz "Tiru" je gotovo nemoguće ne pomeniti se Freudovog autobiografskog gozina "Bez digniteta iz tople postelje" u kojem evocira belano što ga je njegov otac učinio nad mladim bratom. "Uostaloš tog pisma od mere je učinila naluca". Za izliku od teksta koji funkcionira kao šrove fantazmi, predstava je u ovom slučaju "realizira nala maže na tipične anove i onesta i očevog snova" (Friedl)

Freudov primer iz "Pisma Pama" prikazuje onest na način kakav znamo u "Tiru". Mlada kćerka Katerina Freud je tokom analize upovedila im valna događaja. U prvom je bila upredak seksualnoga odnosa svog oca s rođaknjom, u drugom je otac bio spolno opšta s njom, u trećem je oca rekla kako kradem seksualne uči u sobu rođaknje. S timenjem naučitelj pokazala mu je vrata siluda na suprotnoj strani. Prva dva pisma koji su izvir Katerinih frastracija (opširne spolnog čina i očeva zavedenja) previle su surov i traumatični. Treća upovedit je ambivalentna, anegdotična (spisi umjetnoga oca u noćnoj košulji tjeranog budijem) i moderno je interpretirati kao kizaliti komentar.

Tek u ovaj Freud nalam otkrivačnja transkripciju i interpretaciju prvih dnaga pisma.

U "Tiru" izliku put iznova gledano i shvaćeno uči traumatični događaj iz ovta svihitih pentagorata.

Incestuozne odnosi predstavljaju su u najizim napona (Tirine očitelji su u najizim povazem, otac ima seksualne odnose s kćerkom, sestru Oika i Marija Srećna povazem su erotičnom ljubavi, Tiri je zaljubljen u majku, Marija Srećna komizima duhovni tacet sa šupredom). Tek oca kad su priedenja u sleri anegdotičnog, u odnos postaju terapeutički, otkrivačnja, odnosno relevantna se kaa-bila. Kao što tek treća, najmarje dia mamika Katerina nepovijest odnosa njene trauza, tako, paradoksalno, katarzični ubaak "Tiru" nije u impresivim okultim priznima (spela sli oca i Ture di umovne oca), već u Banvorn i dvovalentim stakama (Alejova postieral-na gveda dva sa punoga njesenja mahav-lina koja opjeta na stakla pod vlačimom Vredovom majkom i svredak koji zavodi Mariju Srećna katarzičnim sriem...).

Kizaliti predstava igra u dvovalentim sequ-ntu metarone i metanarone izmatala maž- učinke dedramatizacije ili opulitnja.



Gledatelj se kizaliti mora neni distancirati od prikazane akcije, čar potom događanje ga ponovno ulaži u sebe.

Puno e načina prikazivanja naliža u antifikim tragedijama, Freud najlakša nuznost ublažavanja oduodnih događaja, onegđa i budnja, postaju putem opetivrti i otpor gledatelja, lrtisa se se zmaže pojviti razlikivana, inače nene leri gopoznata.

Ublažavanje u oblika metafizika i metonim-ja dopušta gledatelju da nađe put u inter-pretiranja svoje egzistencije fantazije.

TO BE AMUSED FROM THE WARM BED

This year's Kapu summer festival presented Bence Dittai Frey's play "Tiru", directed by the Slovenian director/choreographer Matjaž Pograjc.

The performance simultaneously sets acting metamorphosis and performance acting, which makes actor no longer an object of viewer's identification. Thematically, "Tiru" is a Freudian confession of the traumatic, incestuous relationship and of an attempt to de-dramatise and mellow it by means of the stage.

DNEVNIK "3"

piše: Gofko Bjelac

Izgleda, ljubavna paradigma je za današnje koreografe neizbježan početak i kraj svake imaginacije



Am-er-Provence, juliet 1997.

13. 07. 97.

Sentimentalna dramaturgija. Ljubav je bolno. Harmoničan i otvoren.

Za mačane Duboc plus je "paraguta seksualnost", seksualni kao i za većina "jubrija baleta". Bolovi je putak, oboje i daleko ognjen, "slow motion" kao velika rješenja! Golova umjetna (seksualna) stanica. Tempe umjetna ritma. Danas, kada je sve teže razlikovati "modern dance" i glazbu, njena koreografija niti ima dubinu, niti nikakvu formu.

Melodično micanje i kašanje dekadentno idipno mazanje. Slike se vedaju bez motivacija a onda, duboko, i bez sadržaja, pa pusti vrhove pozna. Pusti su patim nečulni, tek završavaju. Jo, gođi u gluposti.

Kraze i gadipol!

O Duboc je ostao u vremenu od prije dvadeset godina, a tako nista pametno nije pogleda. Zato Dea šestira, a ne kriva. Problem je oboje u talentu.

Svaki Ravel.....!

Avignon, juliet 1997

14. 07. 97.

... I Angeli. Prejocaj nako mudi sa gelimni: razliječna bolni suvremeni a postmoderni zapada. I on sve kođe sam! (Dijeta i rekli even-



"Twin Solers" Odile Duboc

tušim izgled je ravno izlazi vlastite voljine).

Ali njegova montaža bazem ima sigurno tema, što su se da je to Suvremeni. Ubrava defektima ugledava "pravdu političnu", ne mu se protjerati beribio opisi. Miterijal se criji - masovno - iz ljubavi odnosa. Ispitila ljubavna paradigma je za današnje koreografe nezbytni početak i kraj male umagracije. Suvremi. Prejocaj je ugledava i Drazni!

Oa, mače, sa razliku od većine ostalih (i) sam posao u radnje vrpene maso prišli vidjeti, pogleda funkcioniran maso. Ipak je nešto više mago skriti od M. Canninghama. Kreću samostajnost.

Anzambli je predstava i sedri, mlad i početak predstava i oboje šesta lita njihova estrupe nima vne mahnolalnih stihoda. Prejocaj posao ne potraje "demokratijski u korekci", valja mu opozititi, ne francuskom masovna vieda opasni diletantizam!

Teoretično, predstava čini masu gruba, kasnije emacija i maso. Prejocaj mahnolot ne razlikuje konceptivno teoretično, izdaju ga detalji. Njegov skripi su kulovimo idipni vješta na ljima, maso vrpce maso u. Emancipacija ljela. Kreću baleta!

Išao maso kasnije, potpuno bez



uveličana stila i Bataj.

Svega pomalo, te skoro dvije selivence za kuznjicu. (Povratno izmisljena metafora o kuznjici, a Fenomenom izmisljen stola, portala i postolja.)

Dovoljno za rešetku. - 14
15. 07. 97.

Toliko je - kao Korogorik - nadziru digne protuma kao spazija. A Medj je genijalna Buchenova friska protivna u plinu strasti. Puklona druzicu skitva je pravo o deliktima epika parva. Rata postojati na vrtu i "tada vrtlogova i mrtva".

Bez naspramnih tenija misli jedne rešetke: "atmosferu", te umoranost strasti, tako se i dogada. Istina, impresionizacija su nas zabaviti, ali nasa nadopunjuje rešetku. Alena se glasovito o nash bice sa svoje zutima i zola relevantna forma. I dabice, ostaja ove umjene jedne mado. Puklona stajci Nigad logotit umjeno glama i plava nabe parafomija.

Deludo i razpusti svemu. Medj je sadržaj i unaprijedna Gensika, ali na nashu tek a mišlju u dokazu, konstantu i izmislja. Zapravljiva trivna protiva, prihvati ove razpustice, te molarizira demenzije rešetke - na nas deluje a Nigad...

(Medja nje bila na nashu upomena. tag latica.)
Steta ija jednaka upomenet Nigad

raje pokazan, sluzen se i ostalim novicim izmisljam asedevima? Bejm se da On rikada neke deliktima da Kajaleta.

(Me, te ga neke sprejeti da opet ne triumfira i nekima novim izmisljam novicim). Šeobno pješta momartu(10)
16. 07. 97.

Ala Merko još na vjerge da je francuško (Zapadni) tasta pome "mrtva" (počupo utopjen u letajica i tragica nesretnost) - mora stati vidjeti Homena u reši L. Pellyja!

Ufretit, radi se o savitljivu deministraci (skitavale) intelektualas nemoci jos izbjeci, radi se o nevrednom Hekura! "GMAJ EBN SVE 200" nepotrebno je oduku konarno indigunati i bazično krugu evropske civilizacije. Niam... kake u totalnoj hapoziraju nema vne ni pravih pilajze, na poticajnih odgovora, jos je jedino javistalo narageti se "achetgu" - a algenacije de Nigad taktika!

Žato ovdje ne govorim o uracneciji, za uracnecijaciju pa potom uspravljuje digne koristeno je Bechtovije. Normalna, in epova se izmislja uprava ova ste se tajfajke moje perifikosti. A te "zagornu odajzije" onam onem na (seiti zveška i betin malka!), duktivno se obicajati public. Ova bi znaco malku predstavljeni dokime gijke (14) maloprijatna na vecerijoj sedetjaj.

Rjetka mrtva i još izmisljeni bijom su se dojmali utopaju avetajski, te bice se lita, pještjen sam savim subjektivno zaključiti, da je na djela bio nepoznan dugi nespojnih kultura.

Jednostavno: besamne intelektualna onajaj!

Medjutim: izmisljavanje Homenova "epena" nije dostiglo na jedne mrtvace vide ali.

Med nje pješta bez SUEPSCA, opjasio se i duktivno govoru kao vjetar, puna dva sata a duktivno krugajima dva vika parlana.

Zajajljen u Čovjeka. Homen se grohotom (sadržaj!) izmislja mrtvostiva autuza... U razlozima mrtvostiva stajaj vlastitinskog izmislja.

(Dera i ga čuti, izmislja i publika. - 14) Ala jesu, onda još ima nade za mrtvostiva pettovanja - basem korigura - a (izmisljavanje...).

18. 07. 97.

(Udela sam "Les lamentations de Jiviana" tri minute nakon, ikak dalosnog upravljanja Homen; predstava se igraju jedna na drugu - na jedinstvu.)

Razpusti se mrtvostiva, ali promjena objektiv!

Načelnik izmislja pješta na izmisljam dalosno pome druge veta. On izmisljam mrtvostiva izmisljam mrtvostiva (izmisljam Vladimira Markovica) izmisljam a vrtovostivom "ritual-parabola".

L. Pelly u obilju Zapada ubija svog intelektualnog Praoca te baulja u beznađu, a A. Vasiljev iz kaosa Istoka podize univerzaliju, samosvojnu i bez sumnje relevantnu estetiku. Dva nespojiva pola iste nam izbe: pragmatizam i metafizika

Međunarodni institut za mediteran-
sko kasehita (Instituto
Internacional del teatro del
Mediterraneo - IITM) sa sjedištem u
Madridu osnovan je 1990. godine kao
odgovor na kasehitu, kasehitne festivala i
nekih drugih kasehitnih ustanova i obli-
ka djelatnosti, od trideseta do šezdeset,
među 24 zemlje mediteranskog
zemljopisnog i kulturno-estetskog
kraja.

obvezujućeg ugovora prof. dr. Petina Soloma. Hrvatska je u pismopisnom razgovoru ITIM-a potpisala 1992. godine, a predstavništvo hrvatskog centra ITIM-a, predsjednik Soloma glavni tajnik, **Milijko Godevac** može se sačuvati i na pismenim Glasniku Buzne i Hrvatske; u taj odraz, u vrijeme kad se u taj sena hrvatski najpoznatiji kad. Valna dva zapravo radila nastanka u Zagrebu, a predstavništvo Solomina, Italije i Francuske, te jednim pojmom španjolski i francuski predstavništva. Spisno, one su godine Hrvatski centar ITIM-a otkrila da sada najviše suzdržanih formata u jednom hrvatskom predstavništvu festivalima sredstva. Od 15. do 20. kolovoza 1987. Broj medijama kazališta hrvatski odnosi u Puli (MEPIM) najveće je predstavništvo ITIM-a Hrvatski Solomina, Italije, Francuske, Portugala, Buzne i Hrvatske; u Hrvatske, na koje promatraše u Hrvatske; i Upravu. Sadržaj se sastojao predstavljanja

Metelka Benčina (Bari), karolinška
luteranska Noćila Kim (Milaša) na
putu iz Mikhejske (Vladimir
Mihail) i Urošice (Glycon
Lykavensky i Peter Zinka), iz past
skupine Svetoslova (Kosov ITI 000225
na. Sargu Nikhevid, u tajnu past
svojega nameta opozna se u se
sadeu i konceptu njegovim
kara karibila, putujuć MERN-a kao
vodičom između letnje bilke, jedne
stevne na ovim prostorima. Odmah
tamo rukovan sa nametom
Sagovoreni pogled "Odazvane hitaju
Medvedovne", a čija prva (na
staju Hrovaška (MERN-Pula), Italija
(Sagui) i Sadržajna) se Poročica
(Korinška), a od vladu me se govore
prijateljske Spangolika i Sifika, a
plazivima izvanjskim ostali
medvedstari, zemlja prva dionica
ITIN-a. Moga preputa je poverljiva
medvedstari kasilita i foveale
koje nagledaju na mit o Odazvane
hitajama, pri čemu ovako otkriva
u vlastiti čitaje mihajla put
zaga vlastita kultura i poverljiva
komponenta, kao i čudna lat-
novsko-stila putuju perlatu. Tada
Pula pograda putuju "Palnu" sarko
d. Bonita Sargovka, a petu Roberta
Kopovke, koji igraju mit o Odazni.
Sagovore i Italija i portugal grada
Pula kao "3000 godina upuća hit-
stila, prišla, tradicija i država u tom
dionici opale.

biel na svoprogledaj nastanajo v Pulu, izdelajo na svojih voljah kolesarke, razdelijo prve žake, prapila žija, je ideja karavana v Magdaly, kjer dvije volne podstavajo v avtomobilski avlo, prvi Malog smolnih kasilista. Na predstavi: Glasbojci sgarajski, polonajski, s milom, djela "Rogov" i "Lentov" **Georgio Pavasa**, redatelj: **Ylinda Pansa**, **Amelio Cabata**, **Joao Gasparino** i **Robert Sgarbi** upriliči se iz "jednolični" u suvremenom časpi iz iz klesanog dinstog, atičnog, prelo glatijem kasilista, do kasilista polje i pokriva, uz lokatne glatije motiva i leprerije djalista i: etno motiva. U suvremenom djela nastaje razpravljati ne na teme "Zvezde i svet", "Dolaci ili silaski" te "Zbog de nacije", uz bogovite prapila po iz Glasbojci, prelo izpravljati u: morajski, teatraliziraj do kulturnog i turajski aspekta projekta. Prvega dana gost uz njegovosti na krolu kije je plovio iz Pula, isto Djajane, prelo Rostaj i Lunkaj karavla do Cvetaj otoka gdje je ostao stalo sarkastik kritizirati, na kjezje je glavna tapuca krivajski (nastala ITM) **Mari Gervasio** izvajski o dosljednom aktivizmu, buducim projektima i planovima. Razgovor o projektu na temu (djajne roditi se u pulskoj Areni, a predstavljajje projekta 2017-18 i o nam programiraj suvaja ITM i je suvajanost nomena u izlaskom narodnom kasilista). Treceg dana nastupa gost uz sarkaj gradnja Groljoni i Marovici, gdje su upriliči u izvajstvima izjavaj izjavaj u tim mjestima, Imaginaj Akademije i Groljoni i djajstvaji Srebrnaja u Zavrhu - Groljoni stoji

u Motovunu, na tipičan autistički bezobraz u Sretnu Petru u Šumi, kojem je pripisao paralizirani IITM-a Željko Mamlouk godišnja suvremena koncertna projekta u skladu s IITM-om senzor u Motovnu. Za godine je upotreba u promjeni izvedba izvedba tvrtke prodavatelja 2. IITM-a, godišnja. Shkorpovaca "Sua šarepti noć" u muzici Roberta Rupa i produkciji. Dječak izvanje INE Pola i IITM-a, u parafornu oblikovanja prikazane. Goranove male, kao i pogled i javna poznavanja radova blazne. Ito je u vodi. Režiser Alana u Portugalu, i sam izdahnuti raspoređena. Naredni sustavni konceptualni. Zlatana su



Commedia
dell'arte, presentazioni workshop

glava "Udruženja ljubitelja Mediterana" dopisuje je sa izlupom ove godine na Korzici, a zadržavajući nas na prelatovim citatima "Rajsko a Lezandri", sa već poznatim, bez pretenzije na Šarčiju. Projekt da nam predstavljaju kao aktivistištvu ITHA-a i na festivalu Tancarni Arta na Šarčiji u prenosu ove godine.

Rečika je izšla što se poznaju predviđanja Spilargija (iako i preduzima Dubrovnik na izlasku tako izvan vreme sa iskazom i puzajući opterećenje a mediteranskim opazivanjem kiselosti Hrvatske, ali se evakuiše ovom razmatranju na MEKHA-u u Pulu, prema rečima med razmatranja i otkrovo pred rečnika Norveška, protiviti izlasku potrošio kao jedan od najvažnijih i najvažnijih među 24 mediteranskim nacionalna ocrta Projekt "Udruženja ljubitelja Mediterana", kao i ostale aktivnosti koje bismo pogledali sauzi EHN-a, nastalom, ocrpku su ocrta na nove isle i naseljena, pa je upravo stvarnost i okupljanje jedno od osnovnih poglednih neraka izlaska.

**PULA U MREŽI
MEDITERANSKIH
KAZALIŠNIH
SREDIŠTA**

příjem: **Darko Lukić**

krystallu EITM a. liposolubni legirani med kasilinoli i pent. dioksidi, **José Norberto Benavente** a. dimerne smetane bila je glavna tema bratstva, ostali EITM, gospođa Maria Gutierrez. Tulin je MEIM upravnika i uprilično kontrastu je gospođi prijavila svoje radovanje festivalu u članstvu EITM i po druge osobe - kao kasilinolske festivala i kasilinolske škole Na ostetima. Ho su di. voliti Maria Gutierrez i José Norberto Benavente, dječakom med. znanosti festivala **Mimma Gullina** (Mittelland Cradle), **Constantin Chidici** (Slova, Romangha) je dječakom med. znanosti kasilinolske **Qilande** **Perleto** (Chato del Meditacione, Napoli), **Antonio Cakida** (Chato de Salsidera), **Jose Casaghe** (Chato de Woc de U. Gumeo, Komah, Isotria).

atp

(artists - theatre - promotion)

umjetnici - teatar - promocija
Švicarska

atp? - najveća organizacija svojega tipa u Europi!

Kazališta, operništa, glaz, satelitski kasetni, jazz, performans, kulturno, klasična glazba, klasični, barokni, i drugi: čudni svijet teatar! 600 samostalnih umjetnika i skupina, 280 organizatora i kassidita, 70 agencija - sve ova čine atp, najveća organizacija svojega tipa u Europi! Skoro 4000 članova i jedan dvostranogodišnji odj



Dij? - umjetnici posuđuju ovaj! Posređivanje UMJETNIČKOSTI POTRŽNICE I NEPOSREĐIVOSTI KAZALIŠNE UMJETNIČKE bez obzira na njihovu jeziku: kulturnološka priprema. Zgodno zna ovaj?je... a atp-ol

Kako i što? - SAJAM UMJETNIKA atp-a nješto sa svireti i ljubitelj! Dva puta godišnje umjetnici i organizatori surađa se na SAJMU UMJETNIČKE. Prikazuje nove produkcije, upoznaju datuma, putujuju agencije, organiziraju turnee, planiraju teatarske sezone, glasila komentari, daju koncepte... i ta na ovaj mogućnost izvinke. SAJAM UMJETNIČKE održava se svake godine tijekom sedmog mjeseca u travnju i u listopada.

Informacije? - a atp GAZETTE! Ovo ima promjer i gdje? Kako se zove novi program onog...? što je na repertariju? Festivali, sezone umjetnika, izvedbe i opere, radionice, kula, kula i gdje? Boga agencija zastupa kula? što je na subvencijama? Kako se mogu organizirati? Tko se bavi na kula? što atp radi? gdje i kula mogu stvoriti u kontakt s... atp GAZETTE udaje se ova petu godišnje na tri jezika: njemački, francuski i talijanski.

atp GAZETTE i atp ADDRESS: atp, postbox 3356, CH - 2500 Biel 3.

Europa? - za atp nema problema! Jerome, kulturnološki i teatarski surađa se na putu. Na SAJMU UMJETNIČKE atp-a izlazi najvažniji evropski sajam i umjetnici, obavljaju tako Europa samostalnih umjetnika i skupina. atp također obavlja sve važnije sezone umjetnika klasične Europe, a potpisuje predstave brojne publici najvažnije produkcije.

Švicarska - kulturni vrh? - zadovoljiti atp-a, ništa! 280 organizatora i kassidita posređuju se u Europi, a i ova? Najvažniji sajam umjetnika Njemačke, Francuske, Italije, Nizozemske, Belgije i Švicarske surađa se na KONSTRUKCiji EUROPSKE SAJMOVU UMJETNIČKE. atp organizira - sezone, sezone o kulturnološki i teatarski surađa se.

Ništa novo na festival? - ISTOČNI BLOK atp-a ISTOČNI BLOK čine Mađarska, Poljska, Rusija, Rumunjska itd. atp i Psa Helveta posređuju odlične produkcije iz zemalja Istočne Europe na SAJAM UMJETNIČKE atp-a.

Pomoć? - atp UPED! Suraje, adrese, institucije, udruge, ljubita, umjetnici, udruge, problem i jezikom - uvid atp-a za sve se može pomoći. Im predaje dane a atp-a platforma na za kulturni (+ 41/32/235 085).

atp? - organizacija: 12 umjetnika i organizatora iz svih jezika i kulturnološki se surađa se. atp-a članovi su UDRUGOM ODGOVA atp-a. Organizacijom upotrebljavaju predstave atp-a i EMUJIVIRAT u koje su predstavljaju se francuski, talijanski i njemački govornici produkcije.

atp - postbox 3356 - CH-2500 Biel 3 tel. + 41/32/235 085 - fax + 41/32/235 072

METAMEDIJSKI CENTAR PLASY

organizator: Fondacija Hermit,
Društvo ljubitelja umjetnosti

1. Fondacija Hermit je kulturna neprofitabilna organizacija čiji je cilj podrška međunarodnim projektima stvarnog, interdisciplinarnog i eksperimentalnog karaktera. Fondacija Hermit pruža samostalnim umjetnicima te grupama umjetnika pomoć, mogućnosti i organizacijsku podršku na stvaranju, studiju, održavanju projekata, izmjeni informacija, besplatno i uzvratno, interakcija. Fondacija također potpuno interdisciplinarno surađa se u distribuciji informacija.

2. Društvo ljubitelja umjetnosti kulturna je organizacija sa sjedištem u Plazju, koja upravlja Metamedijskim centrom - besplatnim, izdavanjem i studijskim centrom za umjetnike iz svih zemalja i podrška djelovanja.

Centar, kojim upravlja Fondacija Hermit i Društvo ljubitelja umjetnosti, pruža mogućnost interdisciplinarnih razgovora profesionalnim umjetnicima, teatarskim te istaknutim umjetnostima Tuma "metamediji" odnosi se na djelovanje Fondacije Hermit od 1992. godine kada je u saradnji s Plazjom održan prva prometa međunarodni interdisciplinarni simpozij, Hermit I. Potvrđivanje tradicionalnog i novim medijima, glazbenim, umjetničko performansom, teatrom, radionicama, izložbama, festivalima i realizacijama unutar jednog projekta stvara autentičan, informisan i općenit tradicionalnog i novim umjetničkim formama te njihovim socijalnim kontekstima u jedinstvenom okruženju poravnog iznaga nezadovoljnih samostana.

Vše od 300 umjetnika se svih strana svijeta sudjelovalo je u projekat dopisnog suradnje koje je organizirala Fondacija Hermit. Izaziva ljubita dopisnog suradnje te prometa koji ga oblikuje skladno sa sadržajima na rad, studiju i razgovor umjetnika. Program Centra pruža stvarno se bazira na iznim formama umjetnosti, eksperimentaciji, interakciji, mnoštva ideja, umjetničkoj autonomiji, suradnji. Izaziva izdavanje, simpozije i realiziranje. Centar surađa pomoć idejno povezane iz-

Guy Gossens (NL), Jero Grooten (SAD), Jung Chang (SAD), Hans Jettly Rahl (NL), Johan Boersing (NL), Arnold Dierckx (SAD), Hein Elissen (NL), Keesa Ptas (Hawaii), Herman French (SAD), Nancy Haber (NL), Pauline de Groot (NL), Jan van Groenou (NL), Peter Huijzen (Nizozemska/SAD), Pierre de la Haye (NL), Maria van der Heide (NL), Denny Huch (SAD), Frans Albin Hubert (F), Theo Jansen (NL), Paul Janszomirsky (NL), Mark Janssen (NL), Trine Blich Janssen (NL), John Jordan (UK), Pauline Kasmala (Hawaii), Takaaki Kawamata (Japan), Marijke van Kerkhoven (F), Jeroen Koudens (NL), Kertész Klara (NL), Paul Kees (NL), Anja Kiers (NL), Stefano V. Kuznetsov (Indonezija), Sjoerd Kuyt (Indija), George Lamson (NL), John Malpas (SAD), Gert Mathisen (NL), Francisco Miranda (Nizozemska), Alexandre Moland (NL), Rudy van Mour (NL), David de Mink (NL), Matt Mulken (SAD), Alida Neils (NL), Sybille Noorda (NL), Mike Pearson (UK), Suzanne Piel (NL), Fred Pommerschi (SAD), Dick Raaijmakers (NL), Marie-Antoinette Reuten (NL), Jan Rietman (NL), Michael Romarynska (SAD), Loek van der Sande (NL), Evan Scherff (NL), John Scher (SAD), Peter Schumann (SAD), Goffin Scott (NL), Peter Selian (SAD), Gert Seijder (NL), Johan Simons (NL), Adam Soch (SAD), Carlo Spoldi (F), Ivo Staver (Nizozemska), Roko Swarte (NL), Ronald van Tuijthoven (Ljubljana), Robert Wiers (SAD), Andras Wuth (F)

Obilježanje MAD diplome

Na je dobio MAD diploma (Master of Arts from Daskara, tj. magistar DASKARA). Student mora izprijeti nametiti tri bloka. Prigovori vose Daskara koledžijem u srednjoj i mestratima i ubrojajama. Procedura je sva i kod svakog projekta, koji se obavlja izvan prostora studija tijekom 4 (obično 3 i 4 moga se kombinirati u dogovoru s koledžijem srednjoj). Završni projekt može biti delinisan kao prezentacija ili je radom mogu nametati, povesti i usmjeriti kao produkciju. Student mora podnijeti prijedlog završnog projekta. Prijedlog mora sadržavati sve druge relevantne stvari, produkciju i prezentaciju, te imati potpunu umjetničku i ekspertiznu odgovornost nezavisno o tome odnosa li se projekt sastojao ili u koprodukciji. Jedan autor može podnijeti nekoliko projekata, ovisno o odobrenju njihove fakulteta, sadržaja i

navoja. Ista je najvažnija, ova se prezentacija javna. Od studenata se također zahtijeva podnositelj pisane izjave ili "objaviti" o njihovim planovima za budućnost. Ostali uvjeti specifični su o predmeta i regulatorima Vilijama obnove srednjoj

Objekti za obilježavanje

Studenti Daskara programa mogu imati različit interes za rad u/iz studijsko izučavanje u području njihove specijalizacije. Ispitivanja se izmjenjuju iz različitih znanosti. U posebnim slučajevima pristupa se i oboje iz drugih kreativnih disciplina. Studenti Daskara različitog programa mogu i tako umjetničke discipline. Da bi bili primjeni, moraju izraziti svoju motiviranost za uplatu u nove izvještaje te pristupiti dvije preporuke. Od prijedloga odgovara je upotrebu u potencijalnim budućim studijama te upotrebu u kolokvijima i kolokvijima. Također je važno uvjetiti što i koliko je radom voljan pridodati srednjoj srednjoj. Materijal obilježja u ovom razgovoru također obje na stranicu programskog sadržaja svakog bloka. Svaki individualni sadržaj blok traje deset godina (bez prijedloga perioda). Nastava se odvija na engleskom. Od studenata iz drugih zemalja obilježja se odnosa uzi znanstvenog srednjoj koliko je potrebno za rad. U tu svrhu mogu zahtijevati organiziranje srednjoj srednjoj od strane Daskara, koji studenata sami mogu planiti te pohodati u slobodno vrijeme.

Školovanje

Mnogi studenti plaćaju školovanje. U školnoj godini 1994-1997 ova je iznosila NLG 2 400 godišnje. Novoprijatelji studenti plaćaju za cijelu akademsku godinu, isto tako u drugi blok ovis o postrojenju ovisno prvog. Pristup svakom bloku programima se individualno. Plaćanje školovanja na sve moguće je name za cijelu akademsku godinu. Studentima koji dolaze iz ne mogu pomoći drugi izvor finansiranja, može biti dopijena pomoć na šest mjeseci u naplatu iznos od NLG 850 godišnje, koji se daje u dogovoru s Ministarstvom. Daskara koristi svoj budžet za finansiranje potpora na ad hoc osnovu. Ova plaćanja, međutim, ne mogu biti usmjerena ka plaćanju školovanja. Daskara također pomoć kod plaćanja školovanja nastavlja kroz rad na svakom bloku. Studenti mogu apl-

cinati na predložene planu i budžetu koji osigurava odobrenje koordinacije studija i Daskara finansijalno direktno. Jedan dio budžeta odnosi se i na završne projekate. I ovdje se iznos odobrava na osnovu predložene plana i budžeta. Završni projekt javnih u pod nadzorom odobrenog srednjoj

Objekti

Ostaju Daskara prate izmjenjivosti Daskara i na razlogu različitih predmeta se ekspertiziraju, razne studije, strano, razne predmete na odnosa li rad, te prezentacija. Studentima se pruža mogućnost rada u video, audio opremi, kopijiranim i ostalim medijima. Daskara također pojedina je velika kopijera u srednjoj i opasnu veliku struku. Osim razgovora, Daskara radi studenata i mnoštvo popularnih programa, često u suradnji sa srednjoj.

Obilježja

Rud Van den Akker - upravitelj objekta
Lieve Baert - zajednički profesor
Joni Baert - studentica srednjoj i srednjoj
Ritaert van Cate - direktor
Marjke Hoogendoorn - srednjoj komunikacije i umjetničke podjake
Noor van der Plas - produkcija i srednjoj
Gertine Stijcken - organizacija i srednjoj

Za dodatne informacije kontaktirajte
Joni Baert

Adresa:

De Antwerpiense School
Advanced Research in Theatre and
Dance Studies
Portikus 11264
3001 GJ Amsterdam
tel: + 31 20 597 4463
fax: + 31 20 597 4468
e-mail: daskara@am4.nl

ORIFICES AND FLUIDS Eurokaz '97

Bojana KUNST



The fact that at the end of the 20th century there is no form as material left unchallenged by the contemporary art made already as a cliché. Just as it became a platitude to say about contemporary art that, with its interventions into representation procedures, it is tearing apart the firmly fixed structures, invading, indeed, even the human body as the last field that still gives some illusion of untouchability, or rather, of touchability under certain rules. Following that clear (at least, at a first glance) evolutive line of artistic self-questioning and reflecting on one's own structure, we are coming to the most radical strategies, one of which is certainly the performance, or its even more radical form, "body art", which with some of its boomers already in the 70's and 80's (Chris Burden, Gina Pane, Vito Acconci, Marina Abramovic) and the contemporary artists of the 90's (Ron Athey, Laurence Stager, Annie Sprinkle, Orlan, Franko B, etc.) obsessively explores penetration of the soul, the wound, the incision and the hole, in short, with the use of harsh procedures it re-examines the body itself and its representation, thus continuing with the tradition of radical presentation of the body on stage and exposure of all its epidermal, secretory, fleshy and sexual analogies. So, we could talk about a con-

temporary phenomenon which deals with the body and the problems of bodily identity in a most radical way, which speaks about the body most directly by using it as a material, as an explicit tool of expression, even when by doing that it clearly makes the incision into its corporeality as such. In a way, Annie Sprinkle, Ron Athey, Laurence Stager and others, continue with their work the bodily performance of the 70's, when by violent modernistic re-examination of form and means they challenge even the body itself, the strategies of its presentation, representation and shaping, the very structure of stage presentation dictated by the body and the identities produced by the worn out representation models. The strategies are becoming radical in order to achieve transgression and destruction, so that we could perceive that what is hidden behind the outer shell of the body, that what is secretly inscribed into it, determining its form, as well as in order to finally confront the identity, which, so to speak, is always penetrating the atomic form through the back door and with its mutative movements remains for ever problematical. On one side, we can notice a concrete use of the body as a material, both, visual and expressive material within the space, which in contact with new

technologies (video, computer, etc.) achieves new formal dimensions and new modes of existence. In which the phenomena like space and time, internal and external, are no longer quite as important as they used to be.

The most significant contemporary phenomenon in that direction is certainly Australian artist Stelarc, who is using the body as pure material, thus reflecting the status of the body in contact with new technologies. On the other side, in the 70's the body was opening primarily as the reading material in the text of political discourses that were inscribed into it, as an attempt in the first place of female artists of feminist orientation, to expose it and liberate it from the clichés of sexuality, of male/female body differentiation, of body as product, etc. Some of the connections between the performance of the 70's and the beginnings of the aggressive re-examination of representational strategies appear as clear and correctly placed: the representatives of body art are challenging in the first place the body itself, thus continuing the problematization of its display, an accelerated process that began in the 70's. But in spite of that, the question and dilemma still remain: is it really possible to perceive performers like Athey, Sprinkle, Stager, Orlan, etc. and to discover the meaning they are trying to mediate in the light of self-examination of artistic forms, that is, are they still, the part of modernistic tradition of de-struction of structure and consequently, of the very structure of the body. It seems, namely, that somehow we cannot place them into that tradition of artistic self-examination, their structure is a far more "traditional" (in fact, the reflection of structure itself appears to be unattainably), their reflection is not directed at the artistic event as such, their thought is not occupied with the presentation structure. Instead, they are flirting with classical forms and formality, leaving an open door for kitsch and bad taste, and proceeding because of that (in a period of a general conservative impulse or at least,

its kneeling) even more strongly by the intriguing reactions. So, in that case, where could we place the performance art of the 90's, or more precisely, how could we explain its critical strategies?

Certainly, the matter here is no longer the reflection on artistic form itself. On the contrary, the performances of the 90's are mostly using classical forms, without penetrating into their structure, that is, without exposing the structure with its fractures, tensions or presentation axioms. The performances of the 90's are no longer seen/integrated as structural networks of which we cannot say very much, that is, they are no longer perceived as self-reflections of one's own form. When we watch the performances of Jerome Bell, Ron Athey, Anne Sprinkle or Laurence Steyer, we can see that they are characterized by an almost classical dramaturgy, which is perversely arraying them into a classical theatrical performance, using clichés and classical patterns of storytelling and presentation, as well as some of the most established and most elaborate forms of theatrical representation. Consequently, the focus of interest in the performances of the 90's are not directed at the form of representation, in fact, to a great extent the artists are using those models which they have at their disposal. Anne Sprinkle is using simple didactic models in her performance "Part Part: Modernist" (1990) - in my opinion her best stage creation - and is plainly demonstrating all forms of sex in "Hard-core from the Heart - My Film Diary of 25 Years as a Hermaphroditism", the performance seen at the last Barcelona, whereas in a didactic monologue she bares the heterochar scale of progress from all possible sexual positions and relationships to the spiritual love, sprinkling in a few additional words about freedom, all-encompassing universal love and similar matters. Jerome Bell, Laurence Steyer and Ron Athey are using theatrical forms, from such which are closer to physical expression and mime (Jerome Bell) to the allusion to the cabaret, the ritual (Steyer, Athey). So, there are

no problems with reading or structure, all these works are highly communicative on the form level and attentive of the audience as an important factor in the process of achieving the so called catharsis. So, we could say that here we have an almost classical relationship, which is, exactly because of that, even more provocative and polemical even more effectively some questions about the art itself. Remember the censoring experienced by the American photographer Robert Mapplethorpe in connection with his photographs, when the critical judgement of Mapplethorpe as the master of classical form was used as the strongest argument against the intended censoring of his Cincinnati exhibition in 1990. We could hardly say that in these manifestations we are confronted with political and ideological strategies of the body, the strategies which would somehow expose the associated body (female body, homosexual body) and which would try to read the discourses beyond it, what was one of the fundamental characteristics of the performance eruption in the 70's. The analogy on this level does exist, the body presented to us is most frequently some marginal body (a body of a prostitute, of a homosexual or transvestite, a body subjected to domination and subjugation), already problematical as such, if we put it into a certain representative model. We could say that it is in itself a political body, because by permitting its showing in its marginal position, it makes certain statements and takes stand in relation to some traumatic areas of its existence. In spite of the use of the real body, which is constantly widening the circle from which it comes, the political statement is not that chief statement that we are following on these bodies, because in these performances there is no strong desire for destruction of representation, or the mode of presentation, there are no allusions to reading of the bodies meaning, no allusions regarding pertaining to certain groups or causes of ideas. These performances are not examining the perspective (viewer's percep-

tive), they do not transpose that perspective into the hidden areas, although it may seem so at the first glance. Consequently, the tension of the real actually hurts (it also hurts us, who are watching it), but it does not elicit any signs for political reading, moreover, each of the situations of the real is placed into a clear stereotype, into a ready-made presentational network, which reveals nothing of a kind, nothing hidden, nothing politically problematical, nothing ideologically discursive.

Quite the opposite, these creations seem to disclose no other associations but the association to one's own person. The body, with all its facets and emotions (which are the two most traumatic lines of self-exposure, one reaches into the fluid ephemerality and ephemerality of the body, the other offers the opportunity for a curious glance into its interior) is primarily a private body. It is first of all "my body", that is, the performer's body, the body of that person on the stage. This is the body inside of which an exhalation of identities is going on, in other words, the body that determines the identity of the performer, that has performer's Self inscribed into it.

So, we are watching an explicit body and the person inhabiting that body; most performances of the 90's do not contain any distance towards performer's own body, any distance toward performer's own person, quite the opposite, they are proudly (even egotistically, exulting on themselves) showing it, exposing it and extending it, talking about the values of the identity exhibited on stage, which are somehow all circled around simplified New Age phrases about love, freedom and liberation of spirit. So, the viewer is consciously receiving a combination of mixture of the real and the fictional; on one side, his eyes are easily penetrating the real body, his stomach is, more or less sensually, reacting to Athey's performance of admission of various parts of his body and

similar, while on the other hand, exactly this identity of the performer is producing fictional elements, which are not in the least unnatural or reflected, but strictly stereotyped, both in their form (monologues, dialogues, monologues) and content (which is in addition to already mentioned New Age values, dealing with religion, sex, abortion and similar). What is this then, what we are watching? The egotistical self-exhibition which fascinates because of its transgression of the real - where we cannot avoid being shocked one way (agreeing) or another (disagreeing) - or the self-exhibition of the identity which penetrates the very essence of the contemporary problem of identity and the body in general?

Both, Ron Athey and Orlan are performers who can, without any doubts, convince us of the second half of this historic question. That is that case it is impossible to ignore the body just like that and that penetration of the body can be read also as reflection of a hunt for identity and the body. Or, how these two things can still today stand together, without making it appear altogether overly problematic? 'My body' - showing itself with secretions and orifices, represents also a desperate reflection of a demand for establishing of the identity, for establishing of one's own body, which would allow us the possibility to install ourselves into it, such as we are, and the identity of the body, which would allow us to shape it after our own image. Exactly because of that, it is possible to find in these performances the above mentioned relationships (more conflicting than not), a direct combination of fictive (classical forms) and real (strictly current) where body appears both as the object and the subject, where the difference between presentation and appearance is constantly being destructed. It is also possible to perceive the constant transaction between the real and the fictive subject. Consequently, the body art performances are the performances of an exhibited identity,

which through radical interventions constantly escapes the reality (slashing of the skin, injecting of arena into the bowels, sexual intercourse on stage) as an attempt to finally catch its body there, and - at the same time - they are exhibitions of the body that in desperate search for its identity is crawling more and more into fiction, into a fictive image, into a cliché.

Somatic visibility is that essential strategy, within which "my body", my identity, could finally be found: it is an open wound, nurturing "my Self". The question is whether this encounter of the body and the identity is ever successful. Therefore we can also view these performances as a paradoxical answer to the universal loss of the body in the modern times, we can read them as an awareness of the body as the last sanctuary, where for quite some time already there is no place for subjectivity. The body is becoming less and less the space for individuality, for difference, we are progressing, more and more, toward that state of things when all of us will have the same body, eat the same food, enjoy the same pleasures (using the proper protection, of course) and as there are no longer any secrets about the body in our everyday life, the secretiveness on stage would be simply phony.

Consequently, we can view these performances as a desire to reconstitute the body with subjectivity, to fill it, to achieve its individual characteristics, as a desire for freedom of specific stagnation. Nowadays, when it has become normal to do things without the body (virtual technology, etc.), when it has become almost impossible to differentiate between the body and its image, when bodies are becoming more and more the epidermal skins, those artists are telling us that the body is still traumatically here, that our fundamental conflict with the body is still unresolved and that it can still finally mark our personal tragedy, pleasure, illness or destiny.

Bojana Kunst is the dramaturg and theatre critic from Ljubljana

TOWARD THE MATERIALISTIC THEATRE

Aldo Milohnić



*There is something rotten in the state of Denmark.
W. Shakespeare,
Hamlet*

*There is something rotten in this time of hope.
H. Mueller, Hamlet
Machine*

*The whole of Setchuan
is an ordinary pile of shit.*

*B. Brecht, The Good
Man From Setchuan*

Is Brecht (still) "our contemporary"? Are his plays still worth showing or should we take seriously that statement of his former disciple Werner Mueller, who has said, let's say, in a "moment of weakness", that we should forget the entire Brecht's opus, retaining as the only trump card just his unfinished text about *Veritas*? Could one fragment really carry more weight than the entire opus of one of the greatest and most productive dramatists of the 20th century? And if this bold statement of Werner Mueller is unjustified, how then to explain the dropping of interest for Brecht's texts in, for instance, theatres in Slovenia (since I don't have sufficient information, I dare not say the same for Croatian theatres, although I presume that at the moment the appreciation of Brecht in Croatia is just as low as in Slovenia)? Or could it be that we feel closer to the classics of previous centuries than to Brecht, that classic of "our" century?

With his book *Shakespeare Our Contemporary*, Jan Kott has caused a great confusion as that theoretical marauder called "shakespeareology". However, Kott has not confined only the authors of shakespeareological studies, but also the directors, who at that time (the book was

published in 1965, in Warsaw) were frequently reading the contemporaneism of the Great Shakespeare merely through the visual. To Kott, the contemporary quality of Shakespeare was not in director's (or costume designer's) decision to dress Hamlet in jeans, but in the (momentary) political quality of his plays. Kott has recognized Shakespeare's contemporaneism in the always present, "un-shakespearean" turning wheel of the "Great Mechanism", which carries the kings, tyrants, politicians and other mien up to their bloodied throne (Gyorgy Lukacs, one of the first attentive readers of the German edition of Kott's book, could never forgive him that, because in his opinion Kott avoided to put Shakespeare into a historic perspective). Still, after that famous and today already classic book, no one dares to say that Shakespeare is out of date as that he has nothing more to say to the present time, or that he is not, let us say, asking questions that could be of relevance to the - to quote Brecht - "audience that is actually today setting today's money and setting today the today's beef".

The programme brochure that will soon be posted for a forthcoming new theatre production of Molnare's *Partoff* in Slovenia should include also an essay by Ranko Močnik, entitled: *What is Molnare to us, what are we to Molnare?*. In that text, which I have read only as the manuscript (so, I cannot vouch that the author won't make some changes before publishing it), Močnik maintains that "as it seems, if we want to find Molnare, our contemporary, theatrical stage is the place where we should look for him, rather than faded space between the canonical text of the European culture and the baneful vulgarity of the European daily reality". All that "classical colouring" (hats, wigs, silk stockings, bowing...) represents not only a social convention, but also "the stage presentation of a culture, which to us, today, has become so distant that we do not feel it as something that we have ever lost". When it comes to

"our Molnare", says Močnik, "the modernistic effect of wonderment is already inscribed into the historical authenticity of Molnarean staging standard". What Močnik intends to say is that exactly this "otherness", this "distance" from Molnare is offering us an exit from the "false self-explanatory" of the everyday experience, since these false evidences are only "the chains of the ruling ideology". Molnare belongs to us and our time "exactly through that what in his time has made him a stranger", through that what made him different, because of which he was not "the child of his own time". Molnare can be "ours" only inasmuch "as we are able to distance ourselves from our time, its culture and its barbarism".

It may, perhaps, sound as a paradox, but exactly in this point it is possible to defend Brecht against the assaults of theoretical "marauders". Brecht knew how to keep himself above barbarism of his time - then should be undisputable, because it is clearly evidenced both, by his work and his biography. Can we, however, claim this to be sufficient reason or justification for "contemporaneism" of his plays? What could be the meaning for us today of some "popular play" like *Water Puntla* and *Nu Servant Nato*? The generation, that didn't have the opportunity to experience the servitude, perceives Puntla, perhaps, only as the ridiculous fat man who enjoys his beer a bit too much. If this is all that we can draw from this text, then it is certainly better to reach for some "more modern" comedy about the life of "common people" from around the corner and forget about this "folky play" about some drunken owner of a large estate. However, if we read *Puntla* along with another one of Brecht's "exotic plays", *The Good Man From Setchuan*, we shall open for ourselves the new possibilities of reading and consequently, we shall be "digging out" new layers of his "contemporaneism".

For this beginning, it is good to know that both plays were written in the early 40's, during

Brecht's stay in Finland, one of the countries where he has taken refuge from the Stalin persecution. This parallel writing of both plays is somehow "reflected" in the similarity of the parties, or better said, in the "structural places" taken by the leading characters in both, *Pantula* and *The Good Man*. Pantula is the landowner with "two faces", when he is in his caps, he is generous and open-handed, but when he "returns to his senses", he is again the cruel and tight-fisted lord of the estate. The Setchuan penetrates, Shen Te, to whom the gods, in their search for good people, have given the role of the "angel of suburbs", is also unbalanced, not with alcohol, but with the desire to perform the good deeds and help the poor, but nevertheless, she is forced to disguise herself into her ruthless cousin, Shui Te, every time when her generosity, thus saving straw that so many desperate people try to grab, threatens to run her little store. Both landowner Pantula and the store owner Shen Te are doomed to such schizophrenic behaviour, because they are forced into it by the structurally schizophrenic system. This is not the matter of conflict between "reason" and "emotions" in both leading characters - this would satisfy the "pre-Brechtian" dramaturgy. Brecht's interpretation surpasses the level of "individual psychosis" and aims to formulate a materialist critique of structural effects of capitalism. Pantula and Shen Te cannot jump out of their own skin: that what he "does wrong" in his drunken states (gives jobs to unemployed, promises marriage to women, gives money to Matti ...) , Pantula has to "correct" when he sobers up (manically dismisses workers, forces the woman to leave the estate, insults Matti and takes from him the money he gave him ...); Shen Te can be "good" (feeding and taking care of the poor) only if from time to time she allows her "mean" cousin to take over (who has no pity for the poor and "sees" them by exploiting them maximally as his daylabourers). The good-natured drunkard can continue to exist only if he is occasionally replaced by the

cruel landowner; the prostitute can be praised as a saint only if she is financed by the ruthless and exploiting entrepreneur: "Where I am, there he cannot be," says, somewhat is the "Theatrical" view, Shen Te.

"I will not let myself be forced to cruelty," boasts drunken Pantula and insults the competitor who has tried to "take from him" one unemployed daylabourer at the manpower market, calling him abstractly "you capitalist", but as soon as alcohol evaporates from his brain, he is again that "rational" and pitiless landowner, who is determined to defend his private property from "destructive elements" - daylabourers, monks, gypsies. And Setchuan gods are only interested in morals, not the economy and so, they make "the angel of the suburbs" into a moral authority on the basis of economic exploitation, because, as Shen Te desperately states: "no one has managed to help one poor devil, without tramping over dozens others in the process".

There, and many other similar aphorisms could, perhaps, indicate anonymously modernizing tone of Brecht's plays. Indeed, isn't he really just a concealed traditionalist, "willing" his morals and cheap didactic in a telephone wrapping of a "wonderment effect", "gesta" and other catchwords? After all, we know that Brecht was constantly reproached that he has contaminated theatrical art with ideology, that he has used his theatre for political agitation, that the didacticism of his epic theatre is too dogmatic, etc. Well, what is it, actually, that is being ascribed to Bert Brecht as his greatest and? What makes Brecht so different from majority of other dramatists and theatrical reformers? To put it simply, that what separates him from the others is that he has brought the ideology - unavoidable in any work of art - to the surface, he has thematized it, has "put it on the agenda" and thus has made its interpolative effects "strange", such as to "cause wonder" in Brecht's work ideology is no longer covered by thick layers of form; his artist's position is "deobscured" exactly by the

fact that he dared to act against the golden rule of the "autonomous art", prescribing that political position must never be made too obvious, that it must always be somehow masked, veiled into the form and other attributes of artistic expression.

It would be quite unnecessary and unproductive to defend Brecht by, for instance, trying to blunt the political point of his dramaturgy, hoping to make it in this way more interesting for those breaching the "pure form". This division into "political" ("content") and "aesthetic" ("form") equals a wrongly formulated question: if the question misses the point, the answer cannot be relevant, either. "It is unnecessary to remind of the political importance of the theatre, stressed by Brecht, moreover, we must protect it, we must free it from all 'aesthetic' simplifications and seduction to which it is often subjected on our stages only then it would be able to produce a successful effect", warns Guy Scapetta in his essay *Brecht and Artaud*. Theodor Adorno expresses similar opinion in his text *Engagement*, although he is otherwise taking rather critical stand in relation to Brecht's theatre. According to him, Brecht's weakness is, for instance, in his striving to achieve the "primacy of didacticity over the pure form" and allowing at the same time that his procedure becomes "a formal mean in itself", so that "suspended form" returns in a different shape. We could, perhaps, relativise this objection if we accept Brecht's theme that the art is being produced within ideology but the art itself is not ideology. "Art's autonomous position, definitively secured in 19th post-19th century of the 19th century, has directly provoked the question about the art-ideology relationship: the question of ideological moment in art has become expressly pointed exactly when the art has become an autonomous ideological sphere", says Mochiz in his introduction to Russian edition of Hasek's book *Art and Society*. With this, it began to be possible to produce the art within its own,

independent field, functioning as its "ideology field", which enabled it to "cut an internal distance into this field, to open the space [in the effect of the field's own contingencies]. We are not inclined to interpret the ultimate scope of Brecht's intervention of the controversy between the form and the content – which, according to Adorno, has the character of a dialectical procedure as creation of some new "mythoses", we prefer to interpret it as his persistent "cutting" into the field of art as "ideology field", or to use his own wording, as "enlargement" of the sphere of art as unproblematic, "spontaneously-ideological", ahistorical field of "evidence".

Unlike Adorno, Leoš Althusser has recognized the real shifts and material effects produced by Brecht's theatre. In his polemic essay (*Problemi, Rivelazioni and Brecht. Notes About The Materialist Theatre*) to the Russian theatre critics, who have universally attacked the performance of *People From Vilna*, directed by Giorgio Strehler and shown in Theatre des Nations in Paris, 1962, because one of the fundamental theoretical texts about the materialist theatre. In Althusser, the essential quality of Brecht's theatre is his "latent asymmetrical-bifurcated structure" or "behind-the-scene dialectic structure" and exactly this "decentered structure" is "essential for every attempt at materialist theatre". Materialist theory rejects the possibility of ideological consciousness, which would, thanks to some "internal dialectic" be able to "step out of itself", because "there is no dialectic of consciousness in a strict sense (...) because the consciousness does not reach reality through its internal development, but through radical discovery of that what is other than itself". In that sense, maintains Althusser, Brecht has turned upside down the problems of the classical theatre, whereas – with exception of Molière and Shakespeare – the "material contents" are in "close relationship" with the "unity of self-awareness" of the character

in a drama, which again dominates over the other three dramaturgical "unities". Brecht has broken away from these formal presuppositions of the "classical" aesthetics "exactly because he has before them cleared away their material conditions". Brecht's project is the "critique of spontaneous ideology", what could be another name for his concept of the "wonderment effect". In that, Althusser finds the explanation why is Brecht "necessarily excluding self-awareness (and its classical derivative: unity rules) from his plays as a formal condition for ideological aesthetics".

With Althusser we can go a step further in our contemplation of Brecht's "epistemological cut" in the field of dramaturgy and the theatre. In his article *On Brechtian Art vs. Cogitation and Ideology*, Althusser explains the specific difference between art and cogitation. In one of his sentences he casually mentions the phrase "pulling on the agenda", which seems to us to be of essential value for understanding of the relationship between art and ideology. The method used by every art consists of, roughly said, the themes and thematic complexes offered by the art as a form of "evidence" and "renewed" by secret. The art is asking questions in the ideological manner, in the manner of "spontaneous ideology". It is not the art's task to support these "evidences" with the use of scientific apparatus or to fight its way along the difficult paths of cogitation in order to reach the "conclusions". What we expect from the art is simply to enable us to "see", to "recognize" or to "feel", simply to "serve" to us, to "put on the agenda", all that what the artist spontaneously (natureworking) recognizes as relevant, unusual, problematical, different, significant, personal, etc. The art is not merely mechanically, merely located among the other "ideological appendages"; much more than that, every art – regardless of whether we shall proclaim it as "engaged", "political", "formalist", "anti-political-artistic" or something else – produces ideol-

ogical effects. Brecht's plea for a critical and active viewer of the materialist theatre, who should "at the end of performance, in 'real life', take over the role of the actor and 'finish' his opened, anti-happy-end plays, is frequently interpreted in a simplified manner as his agit-propaganda, or at the best, as an "evidence" of the being ideologized nature of the anti-identification and anti-ideological technique of his epic theatre. However, warns Althusser, this distance between the actor and the viewer, so essential for Brecht, is not only the result of anti-identification and anti-identification, more than that, "the dynamics of the latest structure produces this distance in the drama itself".

So, it isn't true that Brecht's theatre is ideological theatre, while, for instance, the neoformalist theatre of Robert Wilson, neo-romantic theatre of Jan Fabre or the technological dance theatre of the North American type is some sort of "non-political" or "non-ideological" theatre. Of course, the ideological effect is different, but the ideology effect is always the same. Brecht's theatre explicates very clearly, for many, even too hard, its political standpoint (although one should not forget his "behind-the-scene dialectic", which, in spite of obvious didacticity, still leaves the possibility of different interpretations), while the "neo-formalists" seem apolitical at the first glance; they emphasize the form, the art history and the distance in relation to political or ideological agitation. However, there is no "innocent" art, there are no "innocent" subjects. Even when the artist's message is "mis-interpreted", when the interpretation misses the artist's "original intentions", the artist remains unavoidably caught into the net of ideology. "When we talk about ideology", maintains Althusser, "we have to know that ideology permeates all human activities and that it is identical with the very 'experience' of one's existence". Anyway, if we are not interpreting ideology as a "warped consciousness", but as a "social bonding", this would open new possibilities for reflecting

upon the "ideological effect" of the artistic practice as the "weaving" between the authorism and the stage, that specific ideological "weaving", which constitutes community-institution.

At the end, we shall return once again to Althamer's seemingly casual phrase "putting it on the agenda" (which is, to be sure, stylistically repulsive and semantically saturated with jargonistic connotations, but is nevertheless theoretically productive) in order to indicate, on the concrete example of Slovenian theatrical practice, the developing fact that to our theatrical workers - who persistently fail to find the way to "distance themselves from our time, its culture and its barbarism" - Brecht is still just a "stranger".

The credit for one of the lately very rare stage productions of Brecht goes to the Slovenian director of the younger generation, Matjaž Berger. The performance, based on the Brecht's text *The Life of Galileo*, was produced by *Modus vivendi*, and staged in the manner of ambivalent theatre in the big reading room of National and University Library in Ljubljana. We do not intend to go into a detailed analysis of that production, although it would certainly deserve it, however, here we shall direct our attention only to the director's first "creative" act, that is, his selection of the text. Why, indeed, did Matjaž Berger decide to "put on the agenda" exactly that text from the Brecht's ample opus and not, for instance, one of the texts that we mentioned in the first part of this article? What it means, in today's Slovenia, dominated by the ideology of liberalism and barbarous capitalism, to put on the stage this particular drama about so called "individual freedom", when it is quite obvious that this "individual freedom" is today primarily haunted to "freedom" to privatize eagerly everything produced by the "community", that hated "totalitarian spectre" that has already haunted the classical liberal theory? When like the sense of this staging of an apothem of human

rights in this time and space, when this is actually the official ideology, which as the "actor's ideology" leads this "Shang such dates" at the end of the 20th century? This "putting on the agenda" of these and none others "material contents", although they are not thematized in the manner of critical problematization, but "anthemized" into an unquestionable apologa, can be interpreted, here and today, primarily as a reproduction of the ruling ideology: the ideology of the new "transitional" gentry. The situation becomes even more dramatic when we add the fact that Berger is, otherwise, regarded as one of the few, if not the only one, "Brechtian" of the younger generation of theatre directors in Slovenia. One cannot but "wonder" at the fact that none of the younger Slovenian directors, from whom we would rightly expect more progressivity and capacity, has "recognized", for instance, *The Good Man from Seichuan*, as the text which poses the most sensitive nerve of the reestablished capitalism: the irreconcilable collision of private property, tolerance and solidarity. It seems then by analyzing the systematic closing of eyes of Slovenian directors before "material contents" of the "transitional" society, it would not be unreasonable to think about the censorship in a farcical sense, the one that operates in an unconscious, systematic manner, producing in this way "material effects".

Lefty academic disputes about the peccolousness of Brecht's "didacticity" for the idea of "free individual choice", the highest sanctity in the catechism of classical liberal doctrine, cannot essentially harm the materialistic conception of the theatre. Defying that vulgar interpretation of Brecht's work, we shall close this article with the international emphasizing of the hated "didacticity": "Instead of merely being good, try / To create the situation which makes goodness possible, or even better / Which makes it superfluous" - these are the verses from Brecht's poem *What is the Purpose of Goodness?*, that preceded *The Good Man from*

Seichuan. Use these verses as a test for your understanding of the materialistic theatre: should they appear to you as horribly didactic, self-evident, evidently unproblematic, you can be sure that you still have a long way to go before you can even begin to comprehend the materialistic theatre. So, if they don't want to show you Brecht - so appropriate to the time in which you are living - in the theatre, still, as the Actor will say in the last scene of *The Good Man from Seichuan*, "there must, must, must be some good ending". Therefore, for the beginning, you could, perhaps, take some of the Brecht's work and simply - start reading.

Aldo Milosavljević is a theatrical theoretician from Belgrade. Presently, he lives and works in Ljubljana.

BRECHT: BEARING, PEDAGOGY, PRODUCTIVITY1/

Darko Šerbin, McGill University



Gegen Abend fand mich Brecht im Garten bei der Lektüre des Kapital. Brecht: "Ich finde das sehr gut, dass Sie jetzt Marx studieren - wo man immer weniger auf ihn steht und besonders wenig bei unsern Leuten." Ich erwiderte, ich nahm die vielbesprochenen Bücher am liebsten vor, wenn sie aus der Mode seien. Benjamin, *Geprache mit Brecht*, 25/7/1938

Toward evening, Brecht found me in his garden reading Capital. Brecht: "I find it very good that you are now studying Marx - when he's met with ever less frequently, and especially among our people." I answered that I preferred to take up the frequently mentioned books when they were not in fashion." Benjamin, *Talks With Brecht*, diary note of 25/7/1938

Q. It is well known that Bertolt Brecht focused during his whole life as a **thinking capable of intervention** (*eingreifendes Denken*) through the condensed and displaced gaze of poetry and art. My thesis in this paper is, first, that the red thread or central insight which unites all the periods and all the genres of his work and life was the concept of **Halbung**, posture-con-
stitution, stance or bearing; and second, that after his maturation, i.e. ca. 1928 on, one of the principal ways he thought of such socialised understanding as learning was formulated in a semantic cluster around the concept of **pedagogy**, but that this concept was dropped after his emigration and replaced by meanings clustering around a redefined notion of **production**. A few other key overarching rubrics could perhaps be found. I shall here mention only, in order to get it for this paper out of the way, the term of **Wissenschaft** (science), foreground in his most finished and deservedly famous but (as usual for Brecht) open-ended and not final theoretical tracts, the *Short Organon* for

the Theatre. **Wissenschaft** is in German, first of all, much wider than the English term of "science" (see Šerbin "Notes" and "Utopias"), since it denotes any systematically organised body of knowledge, e.g. theology or history studies. Second, Brecht finally accepted its inadequacy for serious theorising, based on abuse of science by the "Western" and of Marxism by the "Eastern" class societies: "the term 'scientific age' by itself, as it is usually used, is too polluted" (GW 16: 703, ca. 1954). What Brecht permanently returned from this semantic field was his insistence on the necessarily experimental, Baconian character of genuinely modern art. At any rate, the writer of the *Life of Galileo* could scarcely be suspected of an uncritical scientism, just as the lifelong proponent of self-management should not be supposed to have had any illusions about technocracy (or bureaucracy).

1. Pedagogy

1.1. I begin by a story from Brecht's *Me-ti*. Zu *Wishes to Learn Fighting and Learn Sitting*

To came to Me-ti and said, I wish to take part in the struggle between classes. Teach me, Me-ti said, Sit down. To sat down and asked, How should I fight? Me-ti laughed and said, Do you sit well? I don't know, said To surprised, how should I sit differently? Me-ti explained that to him. But, said To impatiently. I didn't come to learn how to sit. I know, you want to learn how to fight, said Me-ti patiently, but for that you must sit well, for we are just now sitting and we want to learn while sitting. To said, If one always strives to take up the most comfortable posture (**Lage**) and get the best out of what there is, in brief if one strives after enjoyment (**Genuß**), how can one then fight? Me-ti said, If

one does not strive after enjoyment, does not want to get the best out of what there is not take up the best posture, why then should one fight? (GW 12: 576; cf. the analogous Kneiser story "Wesen am Wesen an der Haltung," GW 12: 375)

What is here translated as posture (*Lage*), how or where a body lies; also situation, position, location), Brecht usually calls, more actively, *Haltung*, which is in German (as most other Brechtian terms) a fruitful polysemy or pun meaning bearing, stance, attitude, posture, behaviour, and also pose or self-control. I prefer the first two terms, which I think translate the two main elements of *dynamics* and of *full bodily involvement* better than Willett's usual translation of "attitude," and I shall use here "bearing" because of the placing pun in English to other meanings and homophones of this word. As I suggested at the outset, Brecht was constantly preoccupied with *Haltung* as a cross of a subject's body-orientation in space-time and of that body's insertion into major social "flows of things." ²⁷ This "bearing" inserted also into his central theory of the *Gestus*, which I consider to be at least as important as the more famous *Verhandlung* (negotiation) and certainly more so than the self-consciously coined terminology of "epic theatre". I cannot enter into it here, but I can provide some arguments which between them cover the main practices of his career. That Brecht himself thought so may be seen in the *Me-iti* story "Über die gestische Sprache in der Literatur" where Brecht claims for himself "to have renewed the language of literature... by putting only bearings into sentences and letting the bearings always appear through the sentences" (GW 12: 458-60). Twenty years later, he directed the rehearsals of *The Caucasian Chalk Circle* by handing out detailed elucidation of the stage actions

as bearings determined by specific sociohistorical presuppositions rather than by monolithic "character" (see Range 324-28). Finally, his sketches for "dialectical Drama" analyse both the bearings on the stage and in the audience. The stage should, for Brecht, be composed of groupings "in which or toward which the individual assumes particular bearings". The spectators then also change their own bearings and grow into productive co-workers by studying and judging the stage bearings (GW 15: 222-23).

1.2. The preoccupation with *Haltung* underwent a first crystallization during the great economic and political crisis of 1929 to 1933, when he focused on a vanguard which should teach others the proper ways of such a cross of personal orientation and collective location. While parallels to the Leninist concept of a political vanguard are clear, and may indeed help to explain Brecht's adhesion to Lenin's central notion of the Party—alongside with Brecht's lifelong allegiance to Rosa Luxemburg's notion of worker's councils—, Brecht gave it a characteristically heterodox twist by positing a *theatre* (and *radio*) vanguard. This meant, first, affecting theatre as, at the time totally new (though historically well-known) function, that of a teaching-learning apparatus or *Pädagogium*, a term denoting "educational institution" but to which Brecht provided a new connotation on the model of *Planetaryism* or *Lebensorientierung*. Obviously, it also meant planning "a chain of experiments which used theatrical means but did not need theatres proper" (GW 15: 239), so that it might perhaps be better to categorise it within the superordinated category of spectacle or public show.

Brecht envisaged a wide spectrum of educational practices in such a radically new institution. A note in the *Brecht Archiv* (Balthus BBA with file/leaf numbers) at the

time that he was working on his *Teater* play, and which seems to surpass versions to be titled both "Theater" and "Pädagogium", might give an idea

To organise his thoughts, the thinker reads a book he is familiar with. He thinks in the book's style. If someone has to give a speech in the evening, he goes to the *Pädagogium* in the morning and reads out loud the 3 speeches by Johann Rastus. That is how he orders his movements, thoughts, and desires. Further if someone wants to carry out a betrayal in the morning, he goes to the *Pädagogium* in the morning and rehearses the scene in which a betrayal takes place. If someone wants to eat in the evening, he goes to the *Pädagogium* in the evening and rehearses the scene where eating takes place. (BBA 433/18 and 19, ca. 1932, in: *Sturmweg* Lehrstück 18)

However, for reasons both of practical organization and of self-education, Brecht began writing fictional performance texts for these "pedagogical experiments" which he called the *Lehrstücke*. His term was somewhat misguided in its kinship to *Lehre* (doctrine) or *Lehren* (instructing), concepts which were not at all central for Brecht, so that in 1936 he insisted to have it translated into English as "learning plays" (GW 15: 239 and 8*). *Sturmweg* (Lehrstück 48). At the height of such work, expecting a civil war and revolution in Germany, Brecht envisaged two different forms, the *Gross Pädagogie* and the *Small (or Initial?) Pädagogie*:

The *Gross Pädagogie* utterly changes the role of playing. It appropriates the system of player and spectator. It knows only players who are at the same time students... The mimetic playing becomes a principal part of pedagogy. The *Small Pädagogie* in the transitional

period of the first revolution, on the contrary, merely democratizes theatre: the division still fundamentally exists, but the players should if possible be amateurs (the roles should be such that amateurs have to remain amateurs), the professional actors and the existing theatre apparatus should be used to weaken bourgeois ideological positions in the bourgeois theatre itself, and the spectators should be activated. Plays and way of playing should turn the spectator into a statesman... The actors must estrange figures and events for the spectator, so that he finds them remarkable. The spectator has to take notes instead of identifying himself (with the figures and events). (BBA 521/996, ca. 1940, in *Sturmweg Lehrstück* 23-24)

As is made clear from a number of passages, the Great Pedagogy presupposes a post-revolutionary state of democratic socialism based on a dialectics between the vanguard and the self-organizing masses, the lineaments of which Brecht saw in the Soviet 1920s on the model of Lenin's program in *The State and Revolution* (cf. *GW* 17: 1023 and *Sturmweg Lehrstück* 207-10). In such a state of permanent dynamics or cultural revolution people's acts would no longer be constricted by overdetermining *Not* (necessity and misery) but they would be educable through learning new bearings (cf. *GW* 12: 409; BBA 112/54, ca. 1929, in *Sturmweg Lehrstück* 58). All this should have been developed in an extensive theory of pedagogy which at that point Brecht was planning (see *GW* 17: 3027) and whose traces remain in several fragments and notes to the *Lehrstücke* (cf. both the *Sturmweg* titles). One is titled "Theory of Pedagogies".

Bourgeois philosophers make out a huge distinction between those who act and those who reflect. The thinker

does not make this distinction... There is no distinction between true philosophy and true politics. A result of this understanding is the thinker's proposal to educate young people through theatre playing, that is, to make of them simultaneously those who act and reflect, as it is proposed in the guidelines for the pedagogy.... (*GW* 17: 1022-23)

1.3. A defining and fundamental characteristic of the learning process Brecht envisaged was his affinity to *Weltanschauung*, a closed "world view" or systematized doctrine: "The learner is more important than the teaching" (*GW* 20: 46) was his central orientation. For one thing, knowing is necessarily dynamic: "In the teaching, the learning must be preserved. The *Lehrstücke* are not simply parables that provide an aphoristic moral with emblematic, they also investigate." (BBA 521/15-15, ca. 1930, in *Sturmweg Lehrstück* 23) As Benjamin formulated it, the traditional Schillerian statement that the stage is an ethical institution is justified only if a theatre does not only communicate cognition but also produces them (18). Benjamin went on to perspicaciously characterize Brecht's whole theatre by connecting investigation with the general attitudes.²⁷ Even more important, however, Brecht dialectically counterpoised two kinds of learning. One, using theatrical means, engages the whole body without splitting the seminar from the brain and centers emotion and reason as the obverse of each other precisely under the concept of bearing or behaviour (*Verhalten*, cf., e.g., *GW* 20: 166-67); this makes it possible to fruitfully use contractions. The other kind is a learning through systematized rational constructs, which tend to false harmony and uniformity, for Brecht necessarily present in any doctrine. Therefore, "the teaching should not spread a specific cognition but carry out a specific bearing (*Halteung*) of

people.... When taking up a proper bearing, truth, i.e. the right cognition of circumstances, will manifest itself" (BBA 507/07, ca. 1930, in *Sturmweg Lehrstück* 301) Brecht is astonishingly modern in such considerations, pitting the juggler-philosopher as educator against the priest, and again best exemplified through some Me-ti stories. One of them, "Bericht bei der Vorweisung von Erfahrungen", distinguishes between experiences and judgements, and calls for great caution not to take the latter for the former: "A proper technique is necessary to keep the experiences fresh so that they can remain a permanent source of new judgements.... Me-ti called that kind of experiences best which resembled snowballs. They can serve as good weapons but they do not keep too long. For example they cannot be held ready in the pocket for long." (*GW* 12: 453-52) Another, crucial Me-ti story warns forthrightly: "Make No Image of the World".

Me-ti said: The judgements which are won by dint of experiences usually do not correlate with each other as the events which led to the experiences. The unification of the judgements does not give an exact image (*Bild*) of the events lying beneath them. When too many judgements are tied to one another, getting back to the events is often very difficult. It is the entire world which generates one image, but the image does not include the entire world. It is better to associate judgements with experiences than with other judgements — if the judgements should serve the purpose of governing things. Me-ti was against constructing overly comprehensive images of the world (*Weltbilder*). (*GW* 12: 463)

Across a quarter century, very little had changed when the director Brecht in the 1950s carefully grounded the believability of each stage event on analogies

events possible in everyday life, i.e., "verbally" abstract and against any pre-established harmony of the epistemological horizontal (cf. Bunge 112 and passim).

1.4. Of course, Brecht's goal was to influence people and society as a whole. Furthermore, the determining content of all of his "pedagogical" exertions was the clear realization that the education he wanted was only feasible if favoured by the general drift of society. Thus the lack of bread in the shack educates to stealing, or the Bible educates to hungering. He who has to have a potato must bow down, because the ground demands it or the boss. Such is the education to bowing down." (GW 20, 95) Brecht's pedagogy is one far stonier but fathomable winds, a provisional naming-up, provided in a short note called "On the Theory of the Lehrstück", emphasizes that "The Lehrstück is based on the expectation that the player may be socially influenced by carrying out specific ways of behaving, taking up specific bearings, reproducing specific speeches, and so on.... 'let' the playing must work toward a free, natural, and even (*eigen*) appearance of the player, within the framework of certain determinations." (GW 17: 1024-25; cf. also GW 15: 238) This did not at all aim at a transmission of judgements, even of general or paradigm ones, but at a critical appropriation of a way of thinking, of a method, incarnated in the players' *bearing* (cf. Steinweg *Lehrstück* 182). Steinweg rightly notes that as a good dialectician Brecht would have agreed with Hegel that content (*Sache*) is method: the goal of this learning is to learn the method of learning. "The concept of the right way is less good than that of the right walking" (GW 16: 567).

Brecht's project could be articulated by discussing his concept of argument, and even more interestingly his even more sophisticated concept of a scientific (or

epistemological) model. More briefly, it may be illustrated by his stance toward jazz. Though that stance was complex, since he found jazz mostly used in brutal and stupid ways, Brecht wanted his kind of playing to follow the technical method of jazz, "namely the montage way which makes the musician into a technical specialist. Here possibilities were shown of arriving at a new union of personal freedom and ensemble discipline (improvising with a fixed goal)..." (GW 17: 1031-32, cf. GW 15: 76) Another analogy was that to team sports: "These players should play as if they all attempt to work out the few basic ideas, like a football team" (BBA 521/95, ca.1930, in *Steinweg Brecht* 105). Brecht hated one-way transmission so much that he was, at the same time as he planned a theory of pedagogy, also planning a radio theory whose main plank was the demand for a two-way teaching communication between the radio performers and the listeners (GW 18: 117 H., esp. 127-34). Another *Ku-Clu* story goes as far as to say, "If anybody affirms that $2+2=4$ because 8 minus 5 equals 7, I shall immediately say that twice two is not four... I cannot stand it when truth is believed or spoken like a lie, without proof or out of calculation." (GW 12: 503) The clear polemical point goes here (cf. also GW 20: 56) against official Marxism in Stalin's time: It is paralleled somewhat more tactfully in the *Meinungen*/speech on the useful "coronas, facemasks, and pointers" of Marxism's eroded thinking as against the humorous "world views" in many "sentences/propositions (*Sätze*) by the Marxists" (GW 16: 531).

In practice, this meant that Brecht wanted the players of his "plays for learning" to radically distinguish those of his guidelines that contained views about performing from those about meaning and application. The former were to be tested through arguments (and Brecht frequently

explicated both theoretically and practically on such minute criticism), the latter were primarily unstable and thus at best temporary scaffolding ("working hypotheses" GW 10: 164) and at worst discredited doctrine.

The study of the guidelines about meaning is not necessary for the study of the guidelines about performing, and thus neither for the performing, while the study of those guidelines about meaning without the study of the others and the playing is even dangerous. Therefore the guidelines for playing should be read first, and only after the student has performed the document 'i.e. the play text', the study of meaning and application should follow.... The guidelines are full of mistakes as far as our times and its virtues are concerned, they are unusable for other times (BBA 112/57 and 68, ca. 1930, in *Steinweg Lehrstück* 21).

1.5. A final but omnipresent aspect, which too can here only be suggested, is Brecht's dialectical stress not simply on critique but on outright negativity, such as would be usually considered "bad" or indeed dangerous and homely. Its logical basis lies in the fact that any "positive" action is meaningful (rather than automatic and unreflex) only as a choice out of a spread of alternative possibilities. E.g., "To consent means also, *not* to consent", or, faced with a teaching, one can adore it or despise it (BBA 528/14 and BBA 112/59 both ca. 1930, in *Steinweg Lehrstück* 24 and 30). The decision to say yes just as the decision to say no is made meaningful only by the pause for reflection leading to it as *de Who Says Yes* as well as in *de Who Says No*. But more than logic is at stake here. At stake is, first, the *Verbreitern* (another pun meaning both correction and advance), the dialectical sublation of the *social element* from the figure of *Real*, 22,

Brecht was obsessed by *struggle* and other values inherent in the *praxis* of anti-social behaviour. In the already cited "Theory of Pedagogy" he allots it a central role in the development of the post-revolutionary state or community. The state can best correct human social instincts, since they arise out of fear and ignorance, by restoring them from each in as far as possible perfect form, almost impossible to attain for the individual. This is the basis of the idea of *using theatrical playing in pedagogy*." (GW 17: 1023, underlined by BS). And further, in the *Lehrstück* "an educational effect may be expected from an (as magnificent as possible) reproduction of social acts and behaviour" (GW 17: 1024). While it is possible that Brecht was here building on the Soviet experience in educating the huge numbers of *besprizornyye*, the post-Civil-War nomadic orphaned children, sometimes treated by playing out a kind of psychodrama, and while he was – more far off – perhaps also trying to socialise Brecht's return of the repressed (cf. *Stressweg Lehrstück* 138 and 142), the central impulse at work here is not clear though obviously of supreme importance for Brecht's thought and work.

What is finally at stake in Brecht's "pedagogy" is the full socialisation of the community. Using his frequent usage of a rearing ewe, one could speculate that what should happen is not only a channelling of the deviant energies but also a rebinding of the naturalistic norms for channels or reweaves. To anticipate my next section on productivity, "Not all human productivity is included in the always limited present production.... Very sharp aim for the productive element is needed. It is a masterpiece to keep it from destruction, that is, to keep it from destroying and to keep it from being destroyed." (GW 19: 400). In fact, Brecht finally concluded that there was no such thing as a social people or instincts in themselves, only

social roles or functions, such as that of the private possessor of the means of production (AJ 3: 33).

This dialectics of raging flood and directed irrigation culminates in the furthest limit of asociality and negativity, *death*. It seems that Brecht was interested in death only insofar it gave a certain horizon and meaning to life. For the rest, he thought that "dying... half an obviously small use value" (BW 2: 37) and that it was one of those undesirable questions on which one should not waste a single thought (cf. the *Me-G* story "Über den Tod", GW 12: 514). He was much more deeply and vividly interested in the elimination of individualist personality, which may be a central theme in almost all of his plays, foregrounded from *Man Is Man* and *Mohogony* to *The Good Person of Sechuan*. Nonetheless, most of Brecht's plays (with a few important exceptions) end with an actual or a looming death, and the *Lehrstücke* usually with a killing. The *Rebel Lehrstück* on *Conquering*, from whose "Foreword" the cited self-critical note about the small use-value of death is taken, nonetheless turns on the question of who is able to die; and Brecht noted that from the answer "Nobody" there follows the necessity of turning everything upside down, of a radical allied revolution (BGA 827/25, ca. 1930, in *Stressweg Lehrstück* 24). That people should become able to die properly – presumably with a wise consent to a proper community which will go on – seems therefore one of the main anthropological reasons for personal and political radicalism: "though the death of an individual is biologically without interest for society, dying shall be taught" (BGA 333/130, ca. 1930, in *Stressweg Lehrstück* 27). Once more the surprising modernity of Brecht's lexicon, here comparable to Bakhtin's account of the people's immortal body in his *Rebels* book, becomes apparent.

2. Producing, Productivity

2.0. The Man victory deprived
Brecht, of any chances for teaching with help of an organised social network. Furthermore, at intersected with Stalinism to take off the historical speeds Lenin's and Luxemburg's ideas about, and Soviet experiments with, self-management and a gradual elimination of State apparatus. In the new situation Brecht abandoned the project of *Pädagogium* but not the underlying impulse at organised learning of a method that centers on bearing. The method and bearing to be learned, it turned out, was one of a productive critique, or of a *critical productivity*.

My thesis in this section is that in the Marxist tradition, beginning with Marx himself, there are two largely incompatible but intimately associated meanings of "production": the economic one, taken from Adam Smith and other bourgeois political economists, and the anti-alienating or creative meaning which is part of Marx's central utopian critique, taken from a revolutionary canon of Enlightenment and Romanticism, and furthermore, that Brecht largely and very originally moved from the first to the second meaning. These two meanings may be associated with Marx's central opposition between exchange-value and use-value, in which the inherent limit of capitalism is precisely restriction of production of use-values by exchange-value and, as its obverse, the growth of productive forces at the expense of the "miserable force of production, the human being itself" (Marx, *Grundrisse*, in *Surveys* "Dienstadtstaaten" 184-05, and cf. *passim*). In these current states, as already the young Hegel had noted, "The value of labour decreases in the same proportion as the productivity of labour increases" (229). Marx's examples for production in the first sense are all quantifiable productions founded on capital

and produced for profit. In this case, "our production is not a production of man for man as man, i.e. it is not a social production. As person, none among us has a relationship of pleasure to the other's product." (Max 493) Most interestingly, his examples for qualitative production in the second sense, not reducible to profit, are actors producing a play, piano players producing not only music but also "our musical ear," and the madman producing deliriums (ibid. 109). Artistic production is indeed (together with scientific production) taken as a paradigm for such non-alienated production of use-values.

2.1. Brecht has his share of "vulgar economic" references to production (and of course this economism is not so vulgar when applied to situations of poverty and low productivity). His defence of Stalin was, for all strong reservations, based on the great surge of production in the USSR (cf. GW 12: 481, 508, and passim), just as his objections to capitalism were based on its being "no more able to further the production of life's necessities in the form of free competition" but of having to assert to "production of instruments of destruction" (GW 12: 456-57) - of, in effect, making for death rather than life. One could take his frequent references to the *Lehrstücke* being "art for producers" rather than for consumers (e.g., GW 15: 235) as belonging to a similar semantic usage. However, some usages from the 1930s already show an ambiguity or passage between this meaning and the acceptance of production in the wider sense of productivity meaning any creativity. This turning seems marked by compromise terms such as "productive behaviour" (GW 12: 475, and cf. 529, also GW 20: 80 and 86). It can be seen in the following *Ma-II* story:

On the Productivity of Individuals
Production becomes, through

the division of labour, as it rules with us, a system which curtails productivity. People keep nothing for themselves. They let themselves be rubber-stamped. The time is used up, not a minute left for the unforeseen. One demands much. But one fights that which is not demanded. People have thus nothing unspecified, fruitful, ungovernable to them. One makes them specified, sharply delineated, reliable, so that they should be governable. (GW 12: 528-29)

2.2. While the term "pedagogy" is practically abandoned by Brecht by the mid-1930s, references to creative production become especially frequent from 1940 on, as testified by Brecht's journal. *Non-Aristotelian Theatre* is defined as "simply 'one with' a spectator who produces the world," and as using for the basis of its emotions, alongside curiosity and helpfulness, "human productivity, the solidest of them all" (AJ 1: 153 and 152). "Learning" is now equivalent to "aerial producing" (GW 26: 83). The key passage, which explicitly identifies production as non-economic productivity, seems to be a notation from March 7, 1941:

The great error which has prevented me from making the little *Lehrstück* of *The Dile*. *Amoral Soul* was my definition of socialism as a *great order*. It is, on the contrary, much more practical to define it as a *great production*. Production is, of course, to be taken in the widest sense, and the struggle goes for the full unleashing of everybody's productivity. The products may be bowls, lamps, hats, pieces of music, chess moves, sketches, complexes, characters, plays, etc. (AJ 1: 185; cf. ibid. 270)

The concept of an all-sided deployment of productivity is amplified in a note of 1945. In a

characteristic move, this begins with a counterproposal to (30, ambiguously, amplification of - at any rate in a supersession of) Lenin's famous dictum that communists defend their morality from their struggle (adapted by Brecht as late as *The Measures Taken*) and ends by putting on the theatrical sense of such producers, "showing off" itself:

If one wishes to deduce all morality from productivity and one sees the highest thing in a huge exploitation of everybody's productivity, one must take care to lift the intellect from mere existence, indeed from the resistance against being used. I love: I make the beloved productive; I regard a car: I make the driven down; I map: I enable the bearing of the beam; etc. etc. But then society has to have the ability to use everything, it must possess such a "capital" of what has already been produced, such a plenty of offers, that the individual's production becomes as if a superfluous, so to speak unexpected thing. If productivity is the highest thing, then strikes must still be honored. (In the aesthetic domain it is already so. The social element also pleases: it is taken as sufficient that it "produces itself.") (AJ 2: 554)

To show off is to produce oneself. The pun may stem from Brecht's reading of the *Morgengabe* dialogue passage in "Definition of Art":

THE PHILOSOPHER: "...We might perhaps say that art is skill in preparing reproductions (*Abbildungen*) of people's life together such as lead people to a particular kind of feeling, thought and action that would not be stimulated in the same way or to the same extent by seeing or experiencing the reality reproduced...."

THE DRAMATIST: There's a good phrase for that in

**German: der Künstler
produziert sich**

THE PHILOSOPHER: It is an excellent phrase if you take it to mean that in the artist man is producing himself, that it's art when man produces himself. (GW 36: 645, trans. J. Willett; see also BSA 448/122, in *Stimmung* Brecht 164)

Obviously, to produce oneself is also to show off, as in the conclusion of the *Short Organon*: "The spectator should produce himself in this theatre in the easiest way: for the easiest mode of existence is art" (GW 16: 705).

Possibly around 1934, planning a series of songs for a play on the Chinese God of Happiness, Brecht noted: "The highest happy man is called productivity" (BSA 204/71, in *Tafelberg* 548). When first thinking of this cycle of songs, he had also noted it should be an entirely materialist work, "gaining 'the good life' (in both senses), eating, drinking, dwelling, sleeping, loving, working, thinking, the great pleasures." (AJ 2: 383). Though he probably didn't know the works of young Marx, the parallel to Marx's "Seeing, hearing, smelling, tasting, feeling, thinking, opining, perceiving, willing, being active, loving" (339), is striking.

2.3. A whole Brechtian theory of personality could be reconstructed around the aim of productivity, e.g., "indignation, this socially highly productive affect" (AJ 2: 358). In particular, and in a case series of exceptions to the intended he had put on himself in the mid-1920s against writing about artifice (also broached in a few poems), Brecht identified love as a paradigm of productivity: "Love is the act of producing something with the capacities of another person. To this purpose one needs regard and affection from the other person" (GW 12: 407) This theme has been ably pioneered by Barbara Hallid, on whose traces I shall proceed to

cite some further *Me-li* and *Kassner* stories with this horizon (the first story was probably stimulated by the anecdote about Picasso's portrait of Gertrude Stein):

When Mr E. Loved Somebody

"What do you do," Mr E. was asked, "when you love somebody?"
"I make a design of that person," said Mr K., "and I take care that it turns out similar."
"Who? The design?" "No," said Mr K., "the person." (GW 12: 386)

Ein-jah on Love

I speak not of carnal joy, although there would be much to say about them, not of being in love, of which there is less to say. With these two phenomena the world would get along, but love must be examined separately, as it is a production. It changes the lover and the beloved, whether in good or bad ways. Already from the outside, lovers appear as producers, and of a high order at that. They show passion and untappability, they are soft without being weak, they are always looking for friendly deeds which they may do (in the end accomplished not only for the beloved). They build their love and below upon it something historical, as if they reckoned upon the writing of a history. For them the difference between no mistake and only one mistake, a difference which the world can safely ignore, is immense. If their love makes of them something out of the ordinary, they have only themselves to thank: if they fail, they may excuse themselves almost as little with the faults of the beloved as the leader of the people with the faults of the people. The obligations which they take on are obligations against themselves; no one could master up the

seventy in relation to the vast latitudes of obligation which they master up. It is the nature of love, as of other huge productions, that the lovers take much earnestly which others would treat lightly, the smallest touches, the most unnoticeable half-tones. The best succeed in bringing their love into full harmony with other productions; then their individualism becomes universal, their involvements of use to many, and they support all that is productive. (GW 12: 571-72)

Lovers Make Images of One Another

Me-li said: Many cannot live up to the image 'Bild' that their hands make of them. Their vanity overlooks that their love creates something new. One should associate with people that have a good image of oneself, as one can become better in that one tries to justify this image. But it is bad to tolerate an unappealable image. Because the lover recognizes him/herself when the model 'Ur-Bild' fails, not on the image, but on the model. (GW 12: 468)

What is immediately noteworthy in these texts (cf. also the "Lasts" stories, GW 12: 543-85) is how love, critical productivity, and the making of images intertwine in them. The dynamic and personalized images made here, verified by integral bodily contacts, are the symmetrical converse of those systematically and systematically sensationed, all-encompassing "images of the world" (*Weltbild*), or even worse *Weltanschauung* forbidden by Brecht's pedagogy as unproductive. The most systematized rational form Brecht gave to such considerations seems to be *On the Drawing Up of Figures*:

We make images 'Bilder' of things with which we get in touch, little models that betray to us how they func-

tion. Such effigies *'Bildnisse'* are also made of other persons from their observed behaviour we draw conclusions about a certain behaviour in different, future situations. It is precisely the wish to generalize this behaviour that determines us to sketch such effigies. To the completed effigies, therefore, there also pertains each way of our fellows' behaviour which are only imagined, inferred (not observed), pre-ferable. This leads often to false images and on the basis of these false images to false behaviour of our own, and the more so in that all of this does not happen quite consciously. Illusions come about, our fellows are misapprehending, their effigies grow indistinct; beside the newly imagined ways of behaviour, the really observed ones also grow indistinct and unbelievable, dealing with them grows disproportionately difficult. Is it then false to draw conclusions about foreseeable ways of behaviour from the observed ways? Does all depend only on learning the right ways of conducting? Much depends on learning the right concluding, but this is not enough. It is not enough because people are not as finished as the effigies made of them, and these would also be better left not wholly finished. Besides, we ought also take care not only that the effigies should resemble people but that people too should resemble the effigies. It is not only the effigy that has to change when the person changes, the person too can be changed if a good effigy is held up to it. When we love a person, we can derive, from its observed ways of behaviour and our knowledge of its situation, ways of behaviour which are good for that person. We can do that as well as the person itself. From foreseeable, the ways of behaviour become desirable. The observer himself

becomes suddenly part of the situation that determines a person's behaviour. The observer must, thus, bestow upon the observed a good effigy she had made of the observed. The observer may insert ways of behaviour that the other would not have at all found out alone, these imputed ways of behaviour do not, however, remain the observer's illusions; they become realties. The effigy has become productive, it can change the depicted one, it contains (practicable) proposals. To make such an effigy is called loving. (SW 20, 188-70)

Making effigies, observation in feedback with speculation setting up models and with application, presumption of a higher good – all of these are not so far from an (always particularized and never harmoniously closed) theory as Brecht earlier assumed. While he was never much interested in talking about that, early on he recognized that in a critical period "the reinstatement of theory into its productive rights has become necessary" (SW 18: 66). We might wish today he had indeed developed such a theory somewhat further, to indicate (e.g.) by what criteria should we judge situations in which the beloved for his or her own reasons rejects a correctly proposed effigy.

2.4. This approach may also throw a new light on Brecht's well-known predilection for female, and especially for maternal figures. The maternal ones (*die Mutterlichen*) – to adopt the appellation coined from Grube at the end of the Caucasian Chalk Circle – love the children productively: not simply (not even primarily) with the bearing of their biological processes but of their social enablers and nurturers. This is largely why Shen Te loves Sun: she sees in him the potential avatar furthering human communication. A truly productive love is not permitting the lovers who "are always

looking for friendly deeds which they may do" in the end accomplish them "not only for the beloved." Love and motherhood are equally revolutionary within an unjust society, just as they converge in the call for a utopian future of friendships when people will be helpers to people. Grube takes up little Michael because she had just avowed her love to Sun; *Shen Te's Not* (necessity and money) is answering to Shen Te so as to defend her unborn child: the strongest intrinsic critique and exorcism of capitalism at its beckon, and so is Mother Courage's necessity to deny her dead son is the long war of Germany.

Significantly, there is little or no faltering in Brecht's work (as different from his life). Brecht is bisexual in it: the male relationships in his early plays cannot in my opinion be interpreted as exotic, and thus neither as homosexual. However, after an initial tinkering with the whorl as business-woman, Brecht's plays somewhat shamefacedly shied from erotica. Still, female figures are clearly preferred in them. They stand "paradoxically" for the ultimate liberation of the subject under capitalism, "precisely because 'women' can be physically reduced to a commodity", as well as for "what Brecht saw as 'productive' or 'unproductive' responses to socio-political situations" (Hussman 224 and 231) – e.g. Grube in *Katrin* vs. Natella or Courage. Negative critique and positive production thus embrace in the *Bildung* of love as "a micro-model" of the great productivity (cf. Haffed 212-13 and 246).

Another emblem of nurturing, parallel and subsidiary to love, is cultivation of a garden or of a fruit-tree, one of Brecht's favourite ancient *topoi*, present in many of his poems and stories. It is perhaps best explicated by contrast, in the poem on *The Plum Tree* (*Der Pflaumenbaum* – SW 9, 647) rendered justly famous by Benjamin's commentary (73-78). The plum tree,

ruled round in a city courtyard,
can't grow for lack of sun." The
plant tree never bears a plum/ So
it's not easy to believe/ It is a
plant tree all the same/ One tells
it by the leaf." (transl. ed. by J.
Willett and R. Manheim).

Mastering, indigent cultivation,
and good car-driving are bundled
together at the *The Grassman*.
Dietrich Ochs's poem (which is a
poetic paraphrase of the March
1941 journal note). Again, coinci-
dences with some of the best in
contemporary feminist thought
could (probably to the dismay of
both sides) easily be found here
(cf. Manheim 241-42 and passim).
In this play, has supreme
achievement, "Brecht created the
mother-educator of the future in
which all traditions are served or
replaced by new, more produc-
tive... relationships between peo-
ple" (Manheim 238-39). It is a
frontal clash between, on the one
hand, the self-management of
productive cultivation and of
engaged art together with social
motherhood and - disavowedly -
love against, on the other hand,
the secrecy of class ingratitude and
evil, as well as ethnic wariness.
The constellation of the produc-
ing cooperatives and the Singer
of the framework, plus Gusha
and Andak inside it, versus the
upper class is one of productivity
against passivity (cf. Stern
Brecht, ch. 6).

3. A Prospect

At some points, thus in the *Short
Overture*, Brecht inclined to call
the best societal bearing of this
productivity simply *Kritik*. Such a
productive critique is "the
greatest characteristic of a
human being, it has created most
of the goods of happiness, best
improved life" (GW 16: 567).
Therefore, "if only it is left
unhindered, 'productivity' may
prove the greatest pleasure of
them all".

22

If we want now to give our-
selves to this great passion for
producing, what ought our

representations of people liv-
ing together to look like?
What is that productive bear-
ing in face of nature and of
society which we... would like
to take up pleasurably in our
thence?

22

The bearing is a critical one.
Faced with a rose, it consists
in regulating the fruit, faced
with a fruit tree, in grafting
upon the fruit tree; faced
with locomotion, in construct-
ing vehicles and airplanes;
faced with society, in over-
turning society... (GW 16:
671, transl. J. Willett)

Such a bearing entailed a lifelong
mistrust of ethics, which Brecht
saw as a set of idealist notions
that had little in common with
the necessities in and of life.
Nevertheless, just as he had in
the *Meinung* and *Short
Overture* finally adapted rather
than abandoned theater and
ethics, he finally also found a
way to refection rather than
refuse the categorical imperative.
Here is a testament of the situa-
tion:

Me-to and Ethics

Me-to said: I haven't found
many "You must" sentences
which I would desire to pro-
nounce. I mean now sentences
of a general nature, sentences
addressed to the generality.
But one such sentence is:
"You must produce." (GW 12:
498-99)

This "productive mode" of imagi-
nation, creating what is not
present to sense (Kant 164), does
not seem incompatible with
Lafayette's "right to laziness"
(though Brecht scarcely used this
right). Two consequences follow-
ing on this stance should be
briefly invoked at the end. First,
the lower friendliness and the
producer's good humour are con-
ducive to a "joyous criticism"
(GW 16: 610) which is not too far
from Nietzsche's joyous knowl-
edge and quite near to Bakhtin's

gay glebean truth. An
autonomous creative force of
socialized humanity, it is its own
measure. At best, a kind of quali-
tative heuristic calculus may be
applied to it, as in "The propo-
sition: A man's goal is to have
pleasure is bad for the reason
that it makes light of the good
propensity: Humanized's goal
is to have pleasure" (GW 20:
332). Second, the presupposition
for all such constructive produc-
tion is the destruction of
destructivity. We might close
with Brecht's analysis of his best
transposition of our age's contra-
dictions:

The more Gusha furthers the
child's life, the more she
endanger her own: her pro-
ductivity works for her own
destruction. This is so under
the conditions of war, of the
existing jurisprudence, of her
isolation and poverty. (GW 17:
1238-39)

In the jungle of cities of the tri-
umphant capitalist metropolises
as well as in the jungles of
Panama or Brazil, this is still our
condition. However inapplicable
today some of Brecht's concrete
political opinions from the second
third of the 20th Century might
be, this condition of psychophy-
sical misery still needs a radical
overturning. Beyond the capacity
of his thought to measure itself
with Bakhtin, Derrida or
Hartsock, with Gramsci, Kleeber
or Freud, this is the main reason
why his ideas and bearings on
productivity and learning are still
alive, and will remain so for the
foreseeable future.

Montreal, December 1989

Notes

1/ That paper would have been
difficult to write or even con-
ceive without the stimulating
suggestions by Mahab on love as pro-
ductivity and by Solimene on
pedagogy and learning in Brecht.

Except where otherwise noted, all translations are mine, with thanks to my students Andrew Wood and Caroline Schütz who helped to translate some of the *Kenner* and *20th* stories. I have added punctuation and caps when translating the notes from the Brecht Archive, and made some changes in translations of others. My thanks also go to Dorothea Haffel, Walter Hinck, Ingrid Hirsch, and Franz Robert Mennerich.

2/ There is an interesting parallel in the Japanese *kamae*, meaning physical-um-psychological "assuming an attitude" or "attitude assumed" both in formal arts such as judo, flower arranging or tea ceremony and in everyday life, and defined as "action in 'the' reduced form 'of a single moment.'" The parallel between "Tu Wishes To Learn Fighting..." and the famous overtones: Masao's instruction to a novice - itself in all probability heavily indebted to Chinese models - is so close that it amounts to an overlap (see Lee 56 and 57).

3/ Benjamin was the first and remains the best commentator on Brecht's *Haltung*; another full study would be needed to do justice to his rich discussion of Brecht's plays and poems (now in Benjamin's *Gesammelte Schriften* II/2 Frankfurt: Suhrkamp, 1980) cf. also Steinweg Brecht's 469 and 471).

WORKS CITED

1/ Texts by Brecht

Brecht, Bertolt. *Gesammelte Werke* in 20 Bänden. Werkausgabe Edition Suhrkamp. Frankfurt: Suhrkamp, 1967 "Abbreviated as GW".

———. *Arbeitsjournal*, 2 Vols. Frankfurt: Suhrkamp, 1974. "Abbreviated as AJ".

Steinweg, Rainer. *Das Lehrstück*. Stuttgart: Metzler, 1972, 9-67.

———. ed. *Brecht's Modell der*

Lehrstücke. Frankfurt: Suhrkamp, 1974, 73-221.

2/ Secondary Literature

Benjamin, Walter. *Requiem über Brecht*. Frankfurt: Suhrkamp, 1964.

Bange, Hans Joachim. "Brecht probiert " *Sinn und Form Zweites Sondernacht Bericht Brecht* (1957): 312-36.

Haffel, Dorothea. *Amour et société dans l'œuvre de Brecht*. Alger: Office des Publ. Universitaires, 1983.

Hegel, Georg W.F. *Jenenser Realphilosophie*, Vol. 1, Ed. J. Hoffmeister. Leipzig: Meiner, 1930.

Kant, Immanuel. *Critique of Pure Reason*, 2nd edn. New York: St. Martin's, 1964.

Laforgue, Paul. *Le Drot of its passage*. Paris: Nagels, 1965.

Lee, O'Young. *Smaller Is Better*.

Tokyo: Kodansha Int'l, 1984.

Mare, Karl and Friedrich Engels'. *Werke*. *Spätkriegsband 7*. Berlin DDR: Institut für Marxismus-Leninismus, 1956-58.

Musmann, Laureen "The Evolution of the Feminine Principle in Brecht's Work." *German Studies J.* 8.2 (1985): 217-44.

Steinweg, Rainer. *Das Lehrstück*. Stuttgart: Metzler, 1972.

Stern, David. "On Two Notions of 'Science' in Marxism," in Tom Hinchman, ed. *State New Science*. Ottawa: Temeron P, 1980, 27-43.

———. *To Brecht and Beyond*. Brighton: Harvester P, 1984.

———. "Transubstantiation of Production and Creation." *Minnesota J. n.s.* 18 (Spring 1982): 102-16.

———. "Drops and 'Scientific' Two Attributes for Socialism from Engels." *The Minnesota Review* no. 6 (1976): 59-73.

Tafel, Antong. *The Mask of Evil*. Bern: Lang, 1977.

FIND YOUR PLACE IN THE DARK

Ivan VIDIĆ



Political theatre: a hundred Deutschmarks for the actors, a glass for musicians plus food and drink until the dawn, one million for the tenor on a summer gig. No, this is not political theatre, but this is certainly the political phenomenon and the evidence of theatricality of the time we live in.

Political theatre - in the habitual meaning of that term - doesn't exist in today's Croatia. Such theatre implies involvement in social and political sense, readiness to answer critically, actively and directly to the references of a particular political and historical context.

In accordance with the spirit of new collectivisation, tightening of sticks, placing of common interests above the interests of an individual, there is little space left for creative effort of an individual and the individual action of a free man. Because, artistic creativity of any kind requires freedom. Individual freedom, freedom of spirit, freedom of thought. One could collectively go only to a "voluntary" work action or to collective vacations. The war in Croatia is over, but it seems that the era of new pursuance

like split has begun. Socialism of the 50's and the popalistic state aesthetics of today, saturated with historicism and nationalism, are two very similar genres, anyway.

In the politicised atmosphere of a society that is reluctant to return to all that complex of liberties which the citizens have voluntarily given up because of the war and building up of the state, there is little space left for one of the fundamental human needs: freedom of expression.

The freedom of the creative act is one of the first victims in such situation. Political theatre becomes politicking theatre, an instrument of the authorities and the poor stuttering interpreter of their ideological background.

No authoritarian government of any sort is interested in the creativity of an individual, but it will not easily give up art in general and particularly, the theatre. The authorities enjoy the manifest character of theatrical phenomenon, socialising, external effects. Entertaining and exultation, the "theatricality" of the the-

atre, through their society discovers its inclination to ritual and pompousness.

The theatrical act itself has a twofold character: apart from being, primarily, artistically formed content, it is also a social event or an event of socializing. Serious performances seldom surrender to that external glitter. However, they are today mostly reduced to marginal existence and material poverty. From that position - even when they speak up intellectually and morally unconsciously - the echo they produce is rather limited.

In the institutionalised, state funded theatre, the superficial and superficial aspect greatly surpasses the artistic aspect of theatrical act.

In that case, the theatre performance is primarily concerned as a social event, display, social gathering to which one goes more to be seen, than to see. This is a pseudoteatre, where the most important of all is the dramaturgy of chairs, that is, seating arrangement - who sits in the first and who in the back rows; who is in the box and who is only peering toward the stage from the basement or the attic who has arrived in a festive way, with an invitation and dressed up in finery, bought expensively for that occasion, and who has wangled his way in as a free-loader, through casualisation. That latter - socially inferior, politically insignificant and financially helpless thespians, after he has successfully entered the auditorium, receives another warning: sit only after the lights go out, if you can find a free seat. Find your place in the dark.

And when the lights go out and the performance starts, for those who have come only to be seen, everything ends and the boredom begins.

Time dictates the taste. But since in the local Croatian time zone the time has stopped in some not easily determinable period, somewhere between Illyric Renaissance movement and Nineteen-hundred-forty-one, the taste of that indeterminate zone has transferred into our everyday twilight zone: the state is nurturing and generously sponsoring only some pseudohistorical spectacles, folklore, cheap patriotic poetry, which is actually an insult to poetry and to patriotism, the kitsch masquerade of the operetta. And hidden behind such *narodit* is actually a political move, pernicious to the entire Croatian cultural scene. Fossilization, which is a multidirectional process, apart from material impoverishment, affects also every segment of spiritual life. That politicking, it appears, is the only programme of cultural policy which will, should this trend continue, bring an end to our culture.

The repertory of this and such theatre of today is filled with various myths and mythomaxes, historical pieces written in accordance with the dictation of the actual politics, installing, for instance, Miro Radak as an important writer and ascribing literary greatness to his work. Leaving aside his obscure human and political credo - a writer whose works were of minor aesthetic value and outside of all corners of world literature even at the time when they were written, can have a very little relevance at the end of the second millennium.

In another case, we are witnessing the attempt to install Arabica as the cultural abetor of the nation again with the help of the

same political mechanisms. Following that logic, the thematic span of the recent Croatian literature and theatre would stretch from stories from Domanin's time to the didactic pastoral adventures, from the hard time in diaspora to the charming myths of a sheep-grazing, corn-cobs-basking, peacefully-folk-dancing homeland.

The proclaimed project of the "spiritual revival of Croatia", part of which task was assigned to the theatre, includes also the programme of a kind of rechristianization of this country which half a century ago has unluckily sunk into socialism. But when Jakov Sedlar occupies himself with this task in his pious productions - the spiritual and religious elevation is experienced, perhaps, only by the former Communists, christened fifteen minutes before the show, for the purpose of securing better positions in the new circumstances. Others, who have in them even a grain of Christian moral and attitude, run away from such shows like the devil from the incense. In such cases, to mention it only in passing, just so that it wouldn't be overlooked and forgotten, some naive soul from diaspora regularly loses a good deal of money.

To talk about political theatre in such circumstances means to talk about creative freedom and freedom of expression, which, however, doesn't mean anything if the discussion is not extended to those fundamental principles of the society sanctioned by the Constitution: rights, liberties and democracy.

SUBSCRIBE

FRAKCIJA

Pošaljite na:
adresu ili faksirajte:
Send it or fax to:

CDU
Hebrangova 21
10.000 Zagreb
Croatia
tel. +385 (1) 485 6455
fax +385 (1) 485 6459

Da, želim se pretplatiti na 4 broja Frakcije.
Cijena pretplate je 80 kuna.

Yes, I would like to subscribe for 4 issues of Frakcija.
The subscription rate is 30 USD.

Ime/Name

Organizacija/Company

Adresa/ Address

tel.

fax

signature





DRUGA I DRUGA
THEATER & THEORY

Psihoanaliza u kazalištu
Michael Chechov o glumi
Jacques Lecoq o glumi
Čežnja pekinške opere

13 YEARS OF



POWER

S T A T I O N

